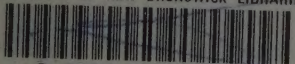
ML60.J42

musique francaise d'aujourd'hui
UNIVERSITY OF NEW BRUNSWICK LIBRARIES



3 9950 00343260 7

780.944
A896

105405

THE
BONAR LAW-BENNETT
LIBRARY OF THE UNIVERSITY
OF NEW BRUNSWICK

From

MRS. DE MERTON

LA MUSIQUE FRANÇAISE

D'AUJOURD'HUI

DU MÊME AUTEUR

Le Marchand de sable qui passe (conte lyrique, avec la collaboration musicale de M. Albert Roussel) (1909).

Pour paraître :

Visages de France.
La Vie et l'œuvre d'Eugène Boudin.
L'Heure fantasque (avec la collaboration musicale de M. Maurice Ravel).
Paroles à l'absente (poèmes).

En Préparation :

La Mer et les poètes d'aujourd'hui.
Marianne Egmont (roman).
Velléités (roman).

G. JEAN-AUBRY

LA MUSIQUE FRANÇAISE D'AUJOURD'HUI

Préface de M. Gabriel FAURÈ, de l'Institut

DIRECTEUR DU CONSERVATOIRE

PARIS

LIBRAIRIE ACADÉMIQUE

PERRIN ET Cie, LIBRAIRES-ÉDITEURS

35, QUAI DES GRANDS-AUGUSTINS, 35

1916

Droits de reproduction et de traduction réservés pour tous pays

IL A ÉTÉ IMPRIMÉ

10 EXEMPLAIRES NUMÉROTÉS

SUR PAPIER DE HOLLANDE VAN GELDER

780.944
A896

BONAR LAW-BENNETT LIBRARY
WITHDRAWN
University of New Brunswick
4161

Copyright by Perrin et Cie, Paris, 1916.

A

TONY ET MADELEINE GUÉRITTE

à cause

de la Société des Concerts Français de Londres

et de ma fraternelle affection.

PRÉFACE

La Musique française d'aujourd'hui est moins un livre que la réunion très apparentée d'articles publiés en ces dernières années par M. G. Jean-Aubry dans diverses revues françaises et étrangères, de quelques-unes des conférences qu'il a faites en Belgique, en Suisse, en Angleterre et en France, et de plusieurs « études pour des portraits de musiciens actuels » ; c'est dire que les chapitres qui forment ce volume ne présentent pas un enchaînement rigoureux ; néanmoins pourra-t-on retrouver dans chacun d'eux les traces de l'action poursuivie depuis dix ans, avec une ardente conviction par M. G. Jean-Aubry, non pas au bénéfice de

notre renaissance musicale qui, datant d'au moins un demi-siècle, n'a plus besoin d'être ni commentée ni défendue, mais en faveur d'un mouvement musical plus récent et encore sujet à controverses.

J'ajoute qu'à l'égard de ce qui est « d'aujourd'hui » M. G. Jean-Aubry émet des appréciations curieuses et d'ingénieuses théories, presque des dogmes, devant lesquels j'avoue ne pouvoir m'incliner sans discussion.

En ces jours graves, alors qu'une pensée unique nous étreint : la guerre, l'apparition d'un ouvrage consacré à la musique ne semblera-t-elle pas choquante ou tout au moins inopportune ? Peut-être au contraire y applaudira-t-on lorsqu'on aura lu le chapitre intitulé *Musique française et Musique allemande*. C'est que dans ce chapitre, qui suffirait à justifier la publication du volume tout entier, M. G. Jean-Aubry démontre avec une irréprochable bonne foi que, tandis que notre art ne cessait de progresser, de s'épanouir magnifiquement, de se manifester par des œuvres, des tendances ou des caractères extraordinairement variés, l'art allemand subissait, depuis la mort de Wa-

gner, un déclin que nous avons mis trop de complaisance à ne pas apercevoir plus tôt. Certes l'avantage gagné sur ce terrain est de bien minime importance en comparaison des considérations suprêmes qui dominent le conflit actuel ; n'en pouvons-nous pas tirer cependant quelque satisfaction ?

Mais, par contre, devrons-nous oublier ce que notre musique doit au contact des grands classiques allemands ? Une préoccupation que M. G. Jean-Aubry laisse percer dans bien des pages de cet ouvrage — l'idée directrice de cet ouvrage, pourrai-je dire — consiste à ne considérer comme réellement française que la musique qui se rattache aux traditions de Rameau et des clavecinistes du dix-septième siècle et du dix-huitième siècle. « Ce que nos musiciens actuels souhaitent, dit M. G. Jean-Aubry, c'est l'expression infiniment variée opposée à l'unité de composition scholastique ; ce qu'ils veulent c'est l'expression libérée, c'est la musique expressive, c'est la musique d'impressions : Couperin, Rameau ne souhaitèrent pas autre chose. » Ce point de vue qui tout d'abord semble très large ne serait-il pas au con-

traire un peu étroit ? J'avoue ne pas comprendre en quoi la discipline scholastique peut « contraindre l'expression, en quoi elle peut faire obstacle à la manifestation d'impressions, ni comment il ne s'en peut dégager d'émotion. Chacun n'est-il pas libre de traduire sa pensée, sa sensibilité par les moyens qu'il lui plaît de choisir et les œuvres symphoniques de Saint-Saëns, de Franck, de d'Indy, de Dukas, conçues dans une forme dont les origines sont allemandes, ne comportent-elles pas le goût, la clarté et le sentiment des proportions, qualités essentiellement françaises ? Victor Hugo que rien, je pense, ne rattache à Racine et qui a subi, comme tous les romantiques, l'influence de Gœthe, de Schiller, de Byron, — comme Berlioz a subi l'influence de Weber — ne serait-il pas un poète français ?

D'autre part, M. G. Jean-Aubry s'élève aussi contre « l'art qui se propose d'être utilitaire et de servir une autre cause que celle de la vie libre et de la beauté ». Sur ce point encore on peut n'être pas de son avis. Que Wagner ait apporté dans la conception de ses œuvres des préoccupations philosophi-

ques, et, dans leurs œuvres, Franck ou d'Indy des préoccupations morales ou religieuses, Bruneau ou Charpentier des préoccupations sociales ; que ces préoccupations aient dépendu d'une volonté réfléchie ou d'une impulsion inconsciente, peu importe, s'il en est résulté pour nous de grandes, de fortes et de belles émotions.

« L'amour de la volupté et la fuite de la douleur sont les premiers et les plus naturels mouvements qu'on remarque aux hommes, » a dit Saint-Evremond. L'art a donc toutes raisons d'être voluptueux ; cependant on ne saurait interdire à ceux qui considèrent la vie sous un aspect plus grave de la traduire tels qu'ils la voient...

Que M. G. Jean-Aubry m'excuse si je combats quelques-unes de ses théories. Les discuter, c'est reconnaître leur importance. Elles ne me feront pas oublier le plaisir très vif, très savoureux que j'ai pris à ce volume dont je suis heureux de recommander la lecture.

Depuis plusieurs mois déjà une question a été maintes fois posée : Que sera notre

Art après la guerre? Si je me trompe, la plus importante manifestation intellectuelle qui ait suivi la guerre de 1870 fut le naturalisme, aussi bien dans la littérature que dans les arts plastiques ; après quoi se produisit (peut-être en manière de réaction) un mouvement littéraire et artistique qui semble avoir eu principalement sa source dans le « Parsifal » de Wagner, envisagé au point de vue philosophique, dramatique et musical, d'où les « Rose-Croix », l'occultisme, le préraphaélisme, etc., etc. ; toutes choses qu'on peut ramener à ces deux termes : ascétisme et immobilité. Plus tard, à la faveur et dans la continuité d'une voluptueuse paix qu'on croyait ne devoir jamais être troublée, nombre d'artistes dévorés de la fièvre du nouveau, créaient en peinture à la suite de l'impressionnisme, l'intentionnisme, le cubisme, etc., tandis que, moins hardis, quelques musiciens tentaient dans leurs œuvres de supprimer le *sentiment* et de lui substituer la *sensation*, oubliant que la sensation est, en somme, le premier état du sentiment.

L'effroyable tempête que nous traversons

nous rendra-t-elle à nous-mêmes en nous rendant notre sens commun, c'est-à-dire le goût de la claire pensée, de la forme sobre et pure, la sincérité, le dédain du gros effet, en un mot, toutes les vertus qui peuvent contribuer à ce que notre art tout entier retrouve son admirable caractère et que, profond ou subtil, il reste à jamais essentiellement français? Je fais plus que le croire, j'en suis certain.

GABRIEL FAURÉ.

LA
MUSIQUE FRANÇAISE D'AUJOURD'HUI

« Il faut chercher la discipline
« dans la liberté et non dans les
« formules d'une philosophie deve-
« nue caduque et bonne pour les
« faibles ; n'écouter les conseils
« de personne sinon du vent qui
« passe et nous raconte l'histoire
« du monde.

(Claude Debussy.)

MUSIQUE FRANÇAISE ET MUSIQUE ALLEMANDE

En 1905, à propos d'une *Fête musicale en Alsace-Lorraine*, M. Romain Rolland écrivait : « *L'art français, silencieusement, est en train de prendre la place de l'art allemand.* »

Une semblable assertion prend avec le temps une valeur particulière du fait que l'auteur de *Jean-Christophe* est un des esprits les plus solidement avisés des conditions et des œuvres de la musique européenne, et que, d'autre part,

au cours du même article il déclarait : « *Je n'ai jamais caché mes préférences pour la musique allemande et je considère encore aujourd'hui Richard Strauss comme la première personnalité musicale de l'Europe.* »

On a pu lire depuis la guerre les déclarations sincères et regrettables de M. Romain Rolland à l'endroit de ses amis d'Allemagne. Elles n'ont fait que confirmer tout ce que nous pensions depuis longtemps sur les conditions germaniques de sa pensée; elles ne sauraient atténuer la valeur documentaire d'ouvrages tels que : *Musiciens d'Autrefois* et *Musiciens d'Aujourd'hui*, et elles ne donnent que plus de poids à l'affirmation exprimée en 1905. On ne peut oublier en outre que, dès 1904, dans un petit ouvrage paru en allemand sous le titre *Paris als musikstadt*, M. Romain Rolland donnait à la gloire de la musique française une de ses plus justes contributions.

Aujourd'hui ceux qui, il y a quelques mois, se souciaient le moins des efforts de nos jeunes compositeurs se sont soudainement avisés que la France pouvait avoir une musique nationale. On a vu M. Camille Saint-Saëns vers qui la qualité de certaines de ses œuvres et son âge appelaient naturellement nos hommages, s'engager dans une attaque virulente contre

Wagner et réclamer, sous prétexte de musique française, le rajeunissement de compositions définitivement périmées.

On pourrait peut-être avantageusement faire le départ entre ceux qui n'ont découvert la musique française que depuis la guerre et ceux qui se sont depuis des années employés à en accroître les valables témoignages ou à les propager dans la mesure de leurs forces. Très justement qualifié par son amour de Rameau et des clavecinistes français pour parler au nom de la France musicale d'autrefois M. Saint-Saëns l'est infiniment moins pour se faire le champion de la musique française d'aujourd'hui à laquelle il ne dispensa, à chaque occasion, que des sarcasmes.

En aucun cas l'*union sacrée* ne saurait gagner à être de l'aveuglement. Ce ne fut jamais servir la France que de se lancer sans mesure dans la voie de l'invective, mais aujourd'hui moins que jamais ; et servir la France est ce qui seul importe à chacun d'entre nous.

Si dans le domaine de la pensée, comme dans celui des armes, nous tenons les assurances de la victoire, irons-nous compromettre notre nom par de regrettables intempérances ? Si vraiment en notre race survit le sens athénien du juste choix, c'est surtout mainte-

nant qu'il nous faut en donner la preuve.

Dans ce conflit où tant d'intérêts matériels sont engagés la France concentre sur soi la direction morale du monde. Pour vingt peuples, curieux ou anxieux de ce combat, elle est l'âme même de la lutte. De son attitude aux premiers mois de la guerre s'est reconstruit son prestige, affaibli aux quatre coins de l'univers par son insouciance et l'obstination de ses ennemis : de son attitude devant les approches et la possession de la victoire doit dépendre aussi son prestige nouveau, multiplié par les sympathies latines et slaves pénétrées de la sécurité de son intelligence. Pour des écrits animés d'excessive aigreur contre Wagner, la France, depuis la guerre, a connu le sourire des neutres. D'Espagne, d'Italie, de Suisse et d'Amérique les journaux nous en apportèrent l'écho.

Plus l'adversaire est haïssable plus il convient de reconnaître ce par quoi il eût mérité quelque estime, si l'étendue de ses tares ne venait compromettre et ruiner ses vertus.

Il est vain de vouloir méconnaître le génie de Richard Wagner, aujourd'hui tout autant qu'hier. Il est puéril d'invoquer le secours des généalogistes et de s'abriter derrière les antécédences flamandes de Beethoven pour jus-

tifier le goût que l'on peut garder à son endroit ; un musicographe d'outre-Rhin pourrait tout aussi bien quelque jour s'aviser des hérédités germaniques de César Franck. Vaines manœuvres !

Beethoven est un Allemand à l'aurore du dix-neuvième siècle comme Wagner en est un du dix-neuvième accompli, comme Bach est un Allemand du dix-huitième. A vouloir méconnaître de tels génies, nous ne risquons que le ridicule. Faudra-t-il haïr Haydn, Mozart et Schubert qui furent d'Autriche, et dénier à Liszt, parce qu'il fut hongrois, l'honneur d'avoir été la plus abondante source musicale de tout le dix-neuvième siècle ?

Il est indigne de notre présent de prétendre attenter à de semblables passés. La grandeur de la musique allemande de Bach à Wagner est une vérité universelle. Mais aujourd'hui il s'agit du présent et vraiment nous avons beau jeu. C'est cela bien plutôt dont il convient qu'on se persuade et dont seulement il s'agit. Plutôt que de s'élever contre Wagner, maintenant que son influence, après avoir donné ce qu'il convenait d'en retenir, est sans effet sur les jeunes compositeurs français, on eût mieux fait de comprendre en leur temps tout ce que contenaient de vérités premières les articles,

en apparence paradoxaux, où, voilà près de quinze ans, Claude Debussy combattait le germanisme, dénonçait les dangers du wagnérisme et réhabilitait l'art de Couperin et de Rameau.

L'ingéniosité plaisante de ses aperçus et de son style critique valait alors à l'auteur de *Pelléas et Mélisande* des sourires ou des insolences ; pour le fond, qui donc s'en souciait ? Et quand, avec une équitable ardeur, Claude Debussy défendait la mémoire de Rameau contre la gloire excessive de Gluck, qui prenait cela au sérieux ? Fallut-il vraiment l'invasion de l'armée allemande pour comprendre la vérité de ceci qui date du 2 février 1903 :

« Nous avions pourtant une pure tradition française dans l'œuvre de Rameau, faite de tendresse délicate et charmante, d'accents justes, de déclamation rigoureuse dans le récit, sans cette affectation à la profondeur et au besoin d'expliquer à coups de poing, d'expliquer à perdre haleine qui semble dire : « Vous êtes une collection d'idiots particuliers qui ne comprenez rien, si on ne vous force pas d'avance à prendre des vessies pour des lanternes. » On peut regretter pourtant que la musique française ait suivi pendant trop longtemps des che-

mins qui l'éloignent de cette clarté dans l'expression, ce précis et ce ramassé dans la forme, qualités particulières et significatives du génie français. »

La reprise de fragments de *Castor et Pollux* de Rameau avait provoqué ce juste regret de Claude Debussy, à un moment où des efforts patients, des tempéraments ingénieux, s'employaient à retrouver la bonne voie et à poursuivre le renouveau de la musique française. Depuis 1870, deux générations, par des œuvres, par des travaux critiques, par l'organisation de groupements, ont réussi à porter la musique française d'aujourd'hui non seulement à un point qu'elle n'avait pas connu depuis plus de cent années, mais d'où elle peut se mesurer avec la musique de tous les temps.

Vraiment nous avons beau jeu contre l'Allemagne musicale d'aujourd'hui. Depuis la mort de Richard Wagner l'Allemagne musicale se traîne dans les redites de Bayreuth quand elle n'imite pas Brahms ou simplement Berlioz.

Richard Strauss lui-même, malgré la puissance de ses œuvres symphoniques, la valeur incontestable de *Salomé* et d'*Elektra*, malgré sa prodigieuse habileté orchestrale, Richard Strauss n'a que l'apparence du génie; il est une des personnifications les plus nettes de

l'Allemagne moderne dans son essence et ses expressions : il en peut être le symbole.

Richard Wagner a été le musicien d'une Allemagne ascendante que son labeur et ses vertus patientes ont menée à l'apogée impériale ; Richard Strauss, en dépit de tous ses dons, et même à cause d'eux, n'est que le musicien de la décadence allemande, le compositeur de la fausse puissance appuyée seulement sur la force de l'orchestre et la violence de la sensation. Il est vraiment ce que l'Allemagne d'aujourd'hui a pu donner de meilleur. On y peut mesurer exactement le dédain du choix dans les éléments intellectuels de ses œuvres, la multiplication disproportionnée des facteurs orchestraux, la puissance d'organisation matérielle, la complaisance en soi poussée jusqu'à la plus naïve vanité (comme dans la *Sinfonia Domestica*), et l'assurance dans le mauvais goût.

Jamais nous n'en eûmes le témoignage aussi net que, deux mois avant la guerre, lorsque la compagnie des Ballets Russes donna, sous la direction de M. Strauss lui-même, *la Légende de Joseph*.

En sortant ce jour-là de l'Opéra, j'exprimai à un ami, qui s'en est souvenu depuis lors, la sensation nette, irrésistible et définitive de la décadence musicale allemande. Comme beau-

coup d'autres, nous avions adopté jusque-là, à l'endroit de la musique de Richard Strauss, une curiosité sans prévention, un intérêt sans dédain ; mais là, vraiment, nous avons senti la prétention de tout faire admettre. La pauvreté des thèmes allant jusqu'à la vulgarité ne se dissimulait même plus ; l'imitation wagnérienne s'étalait avec impudeur, agrémentée d'un italianisme sordide dont il est facile de relever des traces dans les œuvres antérieures de Richard Strauss. Nous passons sur la sottise d'un livret qui prétendait paradoxalement édifier une chorégraphie sur l'apothéose de la chasteté et n'aboutissait nécessairement qu'à la niaiserie ; que M. Strauss se fût déjà prêté à cela était en soi assez significatif, mais la musique à elle seule, dégagée du livret qui en formait le soutien, éclairait fortement la situation de la musique allemande actuelle dans la personne de son plus notoire représentant.

Le génie de M. Richard Strauss nous est apparu ce jour-là (et nous l'avons écrit) (1) une illusion à laquelle nous avions été deux ou trois fois sur le point de croire et qui cette fois s'écroulait définitivement. Trois mois après, le génie militaire de l'Allemagne nous révélait, à son

(1) « Soliloque sur les Ballets Russes » (*Tribune musicale*, Bruxelles, juillet 1914).

tour, qu'il était aussi une illusion et que la puissance allemande, si grande qu'elle pût être, manquait précisément de ces vertus intellectuelles qui assurent le succès et le justifient aux yeux de tous. Ces deux faits sont du même ordre.

En mars 1905, M. William Ritter écrivait :

« L'orchestre de Wagner, de Mahler, de Strauss, n'est plus l'association empirique et aimable d'instruments harmonieux de Mozart et de Haydn ; c'est une armée rangée en bataille avec toute son artillerie. L'orchestre de Mozart était presque fait de l'orchestre angélique de Cosimo Roselli et de Gaudenzio Ferrari ; nous en sommes à la mélinite et aux balles dum-dum (1). »

Or M. William Ritter était l'un des plus fervents apologistes de Strauss et de Mahler ; ce ne fut pas là une simple boutade ; l'assertion est *essentiellement* exacte.

Le temple de l'Allemagne musicale, depuis vingt ans, n'était plus à Bonn, à Weimar, à Munich ni à Bayreuth, mais à Essen ; l'orchestre allemand moderne, avec Strauss et Mahler, participait plus des préoccupations de l'artillerie et de la balistique que de celles de la musique véritable ; il se voulait le rival de Krupp.

Les recherches de l'orchestration allemande

(1) *Études d'art étranger*, Introduction (Mercure de France, éd.).

étaient sans cesse dirigées dans le sens de la quantité et non pas vers la découverte de ressources nouvelles des instruments ; dans ses expressions les plus valables, telles *Salomé* ou *Élektra* de Strauss, ou la *VIII*e *Symphonie* de Mahler, la sensation produite était toujours plus proche de l'effarement, du saisissement ou de la stupéfaction que de l'émotion vraiment humaine. Il était souvent impossible, à la première audition d'une œuvre de Richard Strauss de résister à ce formidable entraînement, mais une fois passé ce premier assaut, l'esprit se reprenant touchait bientôt l'inanité émotionnelle et l'absence de matière vraiment musicale.

Il faut avoir entendu ou examiné de près de telles œuvres ; on n'a pas une idée exacte de la musique de ce temps si on ne l'a fait, mais on peut en dire, avec plus de raison encore, ce que Claude Debussy en 1903 disait à propos de Wagner : « Ne devrions-nous pas connaître la « Tétralogie » en entier et depuis longtemps ? D'abord ça nous en aurait débarrassé, et les pèlerins de Bayreuth ne nous agaceraient plus avec leurs récits. »

Les pèlerins de Munich, de Berlin et de Vienne nous inondaient de récits merveilleux sur les productions de Strauss et de Mahler ; nous avons su, depuis, ce qu'il en est.

Dans l'immense agitation musicale qui depuis quarante ans bouillonne d'une extrémité à l'autre de l'Europe, quel a été l'apport original de l'Allemagne, si on le compare à ce que l'école russe et la française ont fourni et fournissent encore, à ce que les Scandinaves, de Grieg à Sibelius, à ce que les Espagnols, d'Albeniz à Turina, Granados et Falla, à ce que la jeune école hongroise avec Bartok et Kodaly ont procuré de sensations neuves, de richesses originales, d'aliments substantiels à nos plaisirs musicaux.

La musique européenne n'aurait pas reculé d'un pas si on en supprimait la production straussiste ou mahlérienne; il est aisé de sentir ce qui manquerait à notre vocabulaire musical si nous n'avions eu ni Rimsky, ni Albeniz, ni Debussy.

L'Espagne, la Hongrie, l'Angleterre et l'Italie attestent aujourd'hui des efforts musicaux trempés à leurs sources nationales et cependant suscités par les efforts de nos compositeurs : la Russie nouvelle possède l'admirable et prodigieux Strawinsky, mais la France d'aujourd'hui, de Saint-Saëns et Gabriel Fauré jusqu'à Maurice Ravel, possède la musique de chambre la plus riche en pages émouvantes, pittoresques et durables, la musique sympho-

nique, la plus capable de poursuivre, dans le domaine sonore, le génie des classiques allemands et des Russes d'hier, avec toutes les ressources de l'émotion et de l'intelligence françaises.

Fâcheusement on s'obstinait trop, à tout propos, à déclarer, même chez nous, que la musique française n'était susceptible que de minimes constructions. Obsédés par les conceptions germaniques, certains esprits prenaient pour de la petitesse la mesure des œuvres françaises et pour de la puissance la violence des œuvres allemandes d'aujourd'hui. La guerre les aura-t-elle éveillés de leur songe ?

Va-t-on se décider à comprendre enfin toute la grandeur véritable, toute la valeur universelle d'une époque qui a vu naître la *Symphonie sur un thème montagnard* de Vincent d'Indy, les *Nocturnes* et *la Mer*, et *Iberia* de Debussy, les *Évocations* d'Albert Roussel, le *Psaume* de Florent Schmitt, *Daphnis et Chloé* de Ravel, la belle et riche « *Suite Française* » de Roger-Ducasse, et qui, dans l'ordre théâtral, a vu paraître *Pelléas et Mélisande*, *Ariane et Barbe-Bleue*, et *Pénélope* ?

A aucune époque la France n'a connu un présent plus somptueux ni plus riche de nouvelles promesses. Il en est trop dans notre pays même, dans notre pays surtout, qui ne s'en

rendent pas compte ; on a trop accoutumé de ne juger les musiciens ou la production musicale d'un temps que sur le bruit qu'ils font dans les journaux et sur les théâtres.

La méconnaissance de notre passé musical a contribué à l'incompréhension de notre présent ; on a cru que si des esprits comme Saint-Saëns, d'Indy, Debussy, Dukas s'inquiétaient des compositeurs français des seizième, dix-septième et dix-huitième siècles, ce n'était là qu'une curiosité d'amateurs, alors qu'il y cherchaient et qu'ils y trouvaient les justifications de leurs directions et les assurances de leurs goûts français.

N'en avons-nous pas nettement compris la confrontation à ces Spectacles de musique du *Théâtre des Arts* où l'heureuse initiative de M. Jacques Rouché combinait le passé, le présent et l'avenir musical de la France, où les ballets et les fragments d'opéras de Lulli ou de Rameau se rencontraient avec les œuvres nouvelles de Ravel et de Roussel pour nous faire sentir les mêmes qualités de justesse et de grâce ; ce qu'on a fait pour la musique française sur ce petit *Théâtre des Arts* passe en influence le bruyant travail de bien des théâtres subventionnés.

Le grand public ignore encore trop ces efforts

ou n'en comprend pas la portée efficace; il continue à s'inquiéter davantage des virtuoses et assez peu de la musique; il court en masse pour entendre un ténor et se soucie peu des œuvres; mais en musique, comme ailleurs, ce sont les minorités qui triomphent en dernier ressort. C'est cette minorité qui, tour à tour, au théâtre, a composé un public pour *Samson et Dalila*, *Gwendoline*, *Pelléas* ou *Pénélope*, cette minorité se renforce chaque jour d'ardeurs nouvelles, crée autour des jeunes compositeurs une atmosphère de ferveur, un désir incessant de se renouveler, de rechercher toujours plus passionnément l'aveu plus précis et plus durable encore de nos caractères les plus véridiques.

Si abondante et si riche que soit la musique française présente, si assurée qu'elle soit de ses directions, il ne convient pas maintenant plus qu'hier, et moins encore peut-être, qu'elle s'enferme derrière une muraille de Chine; il n'a jamais été favorable à l'art français de se replier sur soi-même; notre esprit est assez riche pour ne pas craindre les influences et pour les assimiler.

Fort justement, dans un récent article (1), Alfred Casella donnait aux jeunes musiciens ita-

(1) « Igor Strawinsky e la sua arte » (*La Riforma musicale*, Turin, 7 mars 1915).

liens, soucieux d'un art national, l'exemple d'Igor Strawinsky étudiant avec amour vers 1908 les œuvres de Debussy, de Paul Dukas, de Ravel, comme, vers 1890, Claude Debussy s'initiait aux splendeurs de *Boris Godounow*, et comme l'un donnait le témoignage d'un art vraiment français avec *Pelléas et Mélisande*, l'autre rénovait l'art russe avec *Petrouchka* et *le Sacre du Printemps*.

La victoire des armes françaises nous fera de justes orgueils et nous composera dans le monde un nouveau prestige; il est plus que jamais de notre devoir de comprendre ce qui se fait chez nous et ce qui se fait ailleurs. Il est plus profitable et digne de pénétrer l'esprit et d'aider à la diffusion hors de France des belles œuvres musicales françaises que de s'acharner contre des immortels dont le rôle suscitateur est définitivement clos.

La victoire musicale de la France d'aujourd'hui sur l'Allemagne d'aujourd'hui est une réalité dont nous n'avons pas tiré tous les bénéfices; il faut que notre activité s'y emploie; elle ne peut s'y appliquer avec toute sa force qu'en conservant, avec le respect de la grande Allemagne musicale d'hier, l'ouverture d'esprit et la curiosité nécessaires à renouveler la plus grande France de demain.

La tâche est belle et douce d'ailleurs, elle est rendue facile par l'abondance et la variété de la musique française actuelle.

En leur diversité délicate et subtile, fils d'une époque éprise de sentiments profonds et puissants, aussi bien que de sensations furtives; reflets d'un temps inquiet qui trouve aujourd'hui ses certitudes dans les combats ; amoureux de mystère et hantés de clarté, témoins mélodieux d'une heure fiévreuse et tout à la fois ardente et ironique, ces compositeurs nous avaient découvert l'harmonieux visage souriant et grave d'une race dont il aura fallu cette sanglante expérience pour faire toucher toute la grandeur. Ils affirmaient nos raisons de croire à l'existence durable d'une musique française : près d'eux de plus jeunes, les yeux ouverts sur l'étendue du monde, affermissant nos joies présentes, s'apprêtent à justifier nos plus confiantes espérances.

*
* *

D'une action poursuivie depuis près de dix années (1) en faveur de la Musique Française

(1) Tous les chapitres de ce livre, à l'exception de celui-ci, ont paru sous la forme d'articles ou de conférences de 1906 à 1914, en France, en Suisse, en Hongrie, en Belgique ou en Angleterre.

quelques témoignages sont réunis ici qui peuvent prétendre, une fois encore, à servir une cause qui mérite et connaît de vifs attachements.

Les œuvres qui sont les propos de ce livre m'ont été souvent de radieuses confidentes ; je n'ai point voulu déguiser la ferveur que je leur conserve. Elles enseignent le goût de vivre et les mille vertus du cœur, elles sont le limpide miroir où se reflète la figure ardente et délicate de notre race.

Si imparfait que soit ce livre, si incomplet que le fasse l'étendue même du sujet dont il n'embrasse que quelques aspects, du moins peut-il valoir peut-être par le grand amour de la musique qui en a conduit le dessin.

Elle est l'Ariane mélancolique ou souriante et passionnée qui découvre de son fil harmonieux le labyrinthe des âmes, je n'ai fait que la suivre d'un pas confiant et attentif.

Parfois elle a tourné vers moi son visage ; alors j'ai vu qu'il était doux, émouvant et tout imprégné de ce charme de France que les mots ne sauraient redire.

LES ORIGINES FRANÇAISES DE LA MUSIQUE DE CLAVIER ACTUELLE

Il est un sentiment puissant, émouvant et doux qui ne peut manquer de saisir celui qui s'attache avec amour à l'étude des formes de l'art ; il n'en est point de plus mélancolique, ni qui soit cependant plus consolant, c'est le sentiment de la « perpétuité des choses ».

Nous vivons : le temps passe, notre amour s'approprie mille objets choisis avec émoi : et sans y prendre garde, nous en venons à croire que ces objets sont notre possession, que nul ne les connut ainsi, et que les pensées qui nous troublent n'inquiétèrent aucun avant nous. Mais il vient un moment où le regard jeté vers une heure plus lointaine nous découvre un passé semblable et mille sympathies communes. On en éprouve tout d'abord quelque impatience : il nous déplaît de penser que nous n'inven-

tâmes point et que seulement nous ranimons des cendres, vives encore, mais négligées. Puis ces attachements qui nous relient au passé prennent à nos yeux bien des charmes car, si les objets de notre affection ne sont pas nés que de nous-mêmes, du moins ne sommes-nous point sans droit sur ce passé mystérieux.

L'art est ainsi. L'art de notre époque n'est pas seulement de notre heure, même lorsque cette heure voit s'épanouir précisément les plus douces fleurs de l'art. Pour ignorer le passé on ne sait pas aimer son heure. Il faut se répéter sans cesse le mot si vrai d'Auguste Comte: « Les morts gouvernent les vivants. » Nous portons tous en nous-mêmes des souvenirs infinis et les traces profondes d'un passé parfois insoupçonné. Dans le domaine de l'âme qui est le plus vaste domaine, il n'y a guère de distance entre les vivants et les morts. Les inflexions d'un être que l'on aima gouvernent encore nos paroles et nous ne sommes souvent pour nous-mêmes que des souvenirs réapparus.

La distance n'est rien pour le cœur, et le temps s'atténue pour lui ; la succession des jours se bouleverse aisément sous l'effort pacifique de la tendresse. Parfois nous croyons oublier, les incidents de la vie nous jettent en quelque agitation, mais l'être que nous avions cru à ja-

mais évanoui revit soudain plus proche et nous découvre sa merveilleuse persistance.

L'art est ainsi, quand on l'aime non pour les seules jouissances fugaces et pour ses apparences momentanées, mais quand on l'aime avec les forces de sa vie, avec les forces de sa joie et toutes celles de son cœur. Ce qui parle du fond du cœur ne passe point, il n'y a point d'art ancien et d'art moderne pour ceux qui ne sont pas des archéologues, mais des esprits vivants ; et telle œuvre écrite avant-hier tombe en ruines devant la fraîcheur éternelle de poèmes énoncés il y a deux mille ans.

C'est à cette éternelle fraîcheur que nous devons puiser des forces rajeunies, c'est là qu'il faut chercher le secret des mystérieuses paroles ; c'est de là que jaillit, irrésistible et souvent ignorée, la flamme qui anime les mouvements de notre pensée.

Ceux-là le savent le mieux qui s'inquiètent de vivre, et qui aiment leur temps pour les paroles qu'il peut encore ne bégayer qu'à peine mais où perce déjà le souhait d'élargir l'horizon humain ou de le pénétrer plus avant.

Et tandis que les autres entourent de vénération un passé peuplé de cadavres somptueux, il en est qui savent à ce point démêler dans leur époque les sources de la sève féconde, qu'à

leur appel les morts revivent et leur communiquent avec douceur ou puissance leurs confidences immortelles.

Il n'en est pas de plus délicate ni de plus forte preuve que celle que nous offrent la musique actuelle et les liens par où elle s'unit à un passé dont nous méconnaissons le prix.

C'est ainsi que l'on refuse à ceux que hantent les temps modernes la ferveur pour ces miroirs du passé où se mire notre émotion, cependant qu'il faudrait bien plutôt s'étonner que des esprits musiciens hésitent à reconnaître la tradition dans des œuvres qui en portent profondément le caractère indiscutable.

La tradition, c'est avec ce mot qu'on s'oppose à toutes les innovations, c'est avec lui, ainsi que l'a fort bien montré Mme Wanda Landowska (1), que l'on fausse l'expression des œuvres anciennes, mais c'est au nom de la tradition qu'avec un peu plus d'attention on justifie la vertu des œuvres durables.

On peut aborder ainsi dans le sens des plus rétrogrades, en affirmant avec sincérité : « On n'échappe pas à la tradition : rien de durable en une race ne se fait hors de sa tradition. » Résumant les caractères profonds inhérents à

(1) WANDA LANDOWSKA, *Musique ancienne*, p. 130 (Mercure de France, éd.).

une race, la tradition s'atteste fatalement dans des œuvres qui expriment la race avec l'ingénuité consciente de l'art sincère.

Au cours des siècles, des apports étrangers peuvent être faits à l'héritage ethnique : mais si la race est forte les apports étrangers s'y fondent, prennent une autre figure, et révèlent mieux encore la vertu singulière de la tradition nationale.

Parfois la race semble avoir des langueurs et subit avec quelque excès, des expressions étrangères, mais quand il s'agit d'une race comme la nôtre, riches de méditation, ces langueurs-là sont passagères.

Alors tout un peuple s'inquiète et son inquiétude a bientôt fait de renouer sa tradition : car les formes de l'art se renouvellent nécessairement mais les formes essentielles d'une race ne s'effacent point.

C'est par sa vertu traditionnelle qu'une œuvre d'art est durable : pour renouer la tradition, il faut aller jusqu'aux racines mêmes de la pensée et de la sensibilité d'un peuple.

Il est, à dire le vrai, deux sortes de tradition, l'apparente et la réelle, la mensongère et la véritable, la superficielle et la profonde : celle que l'on croit voir et celle qui est véritablement.

Notre moment marque dans l'histoire de la Musique, pour tout esprit français, fervent de beauté, pour toute sensibilité éprise de beauté française, une heure souhaitable : le retour à la tradition française. Nous nous reprenons peu à peu, nous nous dégageons de plus d'un siècle d'influences étrangères, nous revenons par des voies lointaines au respect et à l'amour de nos véritables ancêtres trop longtemps dédaigneusement ignorés (1).

Il y a en ce moment en France, une école musicale, si l'on peut donner le nom d'école à la présence dispersée de quelques esprits curieux et originaux, réunis par des tendances semblables : il y a un groupement dont l'esprit commence à troubler les consciences musiciennes et leur propose des réflexions salutaires.

Le nom de Claude Debussy est en quelque sorte l'armature de cette école dénuée d'esprit pédagogique, l'œuvre de Debussy en est

(1) Qu'on veuille bien remarquer, que tout ceci, écrit dès 1908, n'est qu'un témoignage entre d'autres affirmant ce sens rénové de la tradition française qui s'est emparé, parmi nous, de toutes les formes de la pensée et de l'art, quelques années avant la guerre. Cette renaissance de l'idée française n'a peut-être pas été sans effet sur l'unanimité nationale, qui, en août 1914, fut un sujet d'étonnement pour l'étranger et pour la France elle-même.

l'expression la plus forte, la plus pénétrante et la plus réfléchie : outre cette œuvre, celles des Séverac, des Ravel, des Roussel, des Schmitt, etc.

Certains encore, à l'audition de ces œuvres, déclarent : « C'est intéressant, mais ce n'est pas de la musique. » Phrase sybilline qu'on expliquerait malaisément, si après quelque examen, le sens ne s'en découvrait : « Cela n'est pas de la musique selon nos habitudes. »

Et il s'en rencontre pour accuser l'art de Debussy et de ses comparses de n'être point un art français. Étrange ironie des propos. La plupart, avançant de semblables opinions, ont-ils cherché à démêler les racines et les caractères de l'art français, se rendent-ils compte de la nature de la tradition musicale française, au nom de quoi ils parlent, et s'aperçoivent-ils que les œuvres qui sont leurs modèles ne tiennent pas à leur race.

Et pendant ce temps des œuvres charmantes, émouvantes, et souvent profondes en leur charme, témoignent que nous avons eu en France une époque de musiciens admirables et profondément et délicieusement français.

Durant plus d'un siècle, on a oublié ces musiciens, ceux qui les connurent les dédaignèrent, les tinrent pour des esprits superfi-

ciels et négligeables, qui étaient loin du goût du jour, ils en étaient loin pour une raison excellente, c'est qu'ils étaient délicatement et vraiment français et que pendant plus d'un siècle on n'a pas eu en France de musique française.

Cet abandon de notre musique peut être placé vers 1770, on peut noter dans l'ouvrage de Bussely : *l'État présent de la musique en France et en Italie*, paru en 1771, la remarque qu'il fait au sujet de Mlle Diderot, dont il dit qu'elle était une des plus fortes clavecinistes de Paris, qui avait des connaissances extraordinaires sur la modulation, mais il ajoute : « Quoique j'aie eu le plaisir de l'entendre pendant plusieurs heures, elle n'a pas joué un seul morceau français : tout était italien ou allemand. »

Cependant l'ère des grands clavecinistes était à peine close. Vers 1770, l'italianisme que Lulli avait déformé un siècle avant et dont Couperin et Rameau avaient transformé les éléments selon les règles du génie français, l'italianisme s'insinua de nouveau grâce à la complicité des virtuoses : les traces qu'on en peut constater dans les ouvrages de Royer ou de Duphly ne feront que s'étendre davantage et gagneront aisément le théâtre à la faveur de l'opéra-comique.

En même temps, ainsi que l'a dit avec esprit M. Claude Debussy : « Marie-Antoinette qui ne cessa jamais d'être Autrichienne, sentiment qu'on lui fit perdre une fois pour toutes, imposa Gluck au goût français ; de ce coup nos belles traditions se faussent, notre besoin de clarté se noie (1). »

La France agitée, désorientée, secouée jusqu'en ses racines par la Révolution et ses conséquences ne pouvait avoir alors souci d'œuvre d'art réfléchi.

L'influence italienne et l'influence allemande continuèrent à s'exercer concurremment : le théâtre attirait surtout ; et l'on vit apparaître peu à peu ce produit hermaphrodite, cette étrange mixture que l'on a appelée, sans doute par antiphrase : l'opéra français ; œuvre d'un Italien : Rossini, et d'un Allemand : Meyerbeer.

Il ne s'agit point ici de dénier la valeur d'*Orphée* ou du *Barbier de Séville* ou même des *Huguenots*, mais est-ce au nom de Gluck, de Rossini, de Meyerbeer, trois étrangers, que l'on pourra défendre la tradition française? Pourrait-on citer trois noms de musiciens français, véritablement français, qui représentassent une force, de 1770 à 1830 ? Qui donc, autrement que par

(1) Claude Debussy, « A propos d'*Hippolyte et Aricie* » (*le Figaro*, 7 mars 1908).

curiosité, peut s'attacher encore aux œuvres de Lesueur : est-ce le *Fra Diavolo* d'Auber qui peut marquer une date dans l'histoire de la Musique ?

Tradition française, où es-tu ?

Les années passent. Beethoven, Schubert, Schumann, Weber, s'infiltrent peu à peu : le grand et admirable propagateur que fut Liszt met les races musicales en présence, agite les idées nouvelles et les stimule et c'est alors Wagner, dont le génie autoritaire et violent impose sa direction à la musique française, Reyer la subit, Vincent d'Indy la propage, il n'est pas jusqu'à Massenet qui ne l'éprouve.

Tradition française où es-tu ?

Jusqu'à 1880 quels musiciens pour représenter, avec dignité et quelque poids, la tradition française aux yeux de l'historien impartial : Berlioz et Saint-Saëns, car l'italianisme de Gounod, même quand il est wagnérien, ne représente pas notre race équitablement.

Le cas de Berlioz suffirait à éclairer sur la spontanéité de la tradition. Cas unique, exemple d'un don prodigieux, qui parti d'une téméraire ignorance atteint à une singulière expression ; Berlioz qui ne commença à connaître Bach qu'à la Villa Médicis, et n'avait pu considérer que des bribes de Beethoven, alors que déjà les *Huit scènes de Faust* et une grande partie

de la *Symphonie fantastique* étaient écrites.

Et voilà l'homme qui a, le premier, renoué par quelques endroits la tradition française, parce que son ignorance des influences étrangères lui a permis de retrouver dans sa nature même les vertus expressives de sa race.

Il y a chez Berlioz bien des côtés caducs, son œuvre porte la marque de la grandiloquence de son époque, mais il y a dans *les Troyens*, dans les duos de *Roméo et Juliette*, une beauté grave et douce, souriante ou attristée, expressive et sans emphase, en vérité : la beauté française.

Pourtant l'influence de Berlioz semble avoir été nulle, hormis en Allemagne où Richard Strauss, à cette heure, l'ayant transformée par le levain de son talent et de ses dons, en représente l'aboutissement. Saint-Saëns, au contraire, étonnamment intelligent, apte à tout comprendre, traitant avec le même bonheur tous les genres musicaux, eût dû être un chef d'école, si son esprit trop curieux avait su avoir un de ces parti pris solides qui marquent les génies.

On peut lui reprocher ses goûts de touche-à-tout, son habileté souvent excessive, ses curiosités diverses et variables, mais dans son goût de clarté, dans sa curiosité même, dans

cette allure spirituelle et sensible, il y a quelques-unes des majeures vertus de la tradition française, mêlées encore, hélas! à toutes les influences souvent trop visibles de Beethoven, de Schumann, de Liszt ou de Wagner (1).

Depuis lors on a voulu nous proposer César Franck comme un maître français.

On ne peut pas manquer de vénération à l'endroit de l'homme de génie qui a écrit *les Béatitudes*; mais est-ce français ce mysticisme, cette ignorance de l'ironie, ce goût de métaphysique, cette disposition à tout prendre au sérieux, ce besoin de prouver quelque chose, cette absence de sens critique, cette insensibilité à la forte sensualité latine, et, dans la forme, ce goût du développement où se retrouvent les caractères de la race germanique?

Hors de ceux-là, quels musiciens pourraient défendre à nos yeux la tradition française? Bizet dont la correspondance récemment parue éclaire la figure d'un jour peu favorable et dont l'œuvre se limite à soi sans permettre d'en dégager aucun principe, aucun exemple? Lalo que l'on néglige et qui est vraiment la figure jolie, délicate et charmante de notre esprit musical? Chabrier que l'on méconnaît et qui en

(1) On sait comment, depuis lors, M. Saint-Saëns a renié ce qu'il doit à ce dernier.

est une figure robuste, spirituelle, frondeuse ? Mais ceux-là n'ont pas eu d'influence encore sur le public des musiciens.

Au nom de quelle tradition parlent donc ceux qui trouvent que la musique moderne n'est pas française ? Lorsque l'on découvre leurs sources, on reconnaît que leur tradition française en musique c'est celle de Beethoven, de Mendelssohn ou de Schumann, quand ce n'est pas celle de Rossini ou de Wagner.

En France, nous avons tous fait notre éducation musicale avec les classiques allemands, presque exclusivement : cela vaut assurément mieux que le seul enseignement des virtuoses du piano ; mais à l'heure actuelle il s'agit d'autre chose, nous nous trouvons en face d'efforts faits pour assurer à la France une expression musicale qui lui soit propre, et voici que le public commence à peine à comprendre qu'il fut des temps où nous connûmes des formes musicales et des œuvres où se reflétaient les caractères particuliers de notre génie.

Nous sommes quelques-uns que l'amour de nos musiciens modernes a conduits vers nos admirables « renaissants », vers ces clavecinistes des dix-septième et dix-huitième siècles ; et dans l'oubli de nos véritables traditions se marque l'injurieux abandon de ces maîtres, et

dans le souci de nos traditions, le retour vers leur éternelle fraîcheur et leur substantielle beauté.

Oui, parfois, au cours de nos études musicales, on nous indiquait une pièce de Couperin ou de Rameau, comme on prétend à l'aide d'un sonnet de Joachim du Bellay, d'un rondeau de Rémy Belleau représenter, avec quelques poèmes de Ronsard, notre admirable floraison poétique du seizième siècle. Il y a encore quinze ou vingt ans, personne, hormis quelques monomanes, ne se souciait de Rameau, de Couperin, de Dandrieu ou d'autres.

Assez soudainement la curiosité y revint. Par qui fut-elle ramenée ou plutôt quels noms trouvons-nous en tête de ce mouvement réparateur? Précisément ceux qui marquent les faîtes de la musique actuelle en France : c'est Saint-Saëns, l'un des fondateurs de cette Société Nationale de Musique qui depuis quarante ans a vu éclore toute la musique française, et tout à la fois directeur de la grande édition complète des œuvres de Rameau, considérable monument réparateur du vingtième siècle envers le dix-huitième siècle musical; et auprès de Saint-Saëns, qui trouvons-nous, mêlés à l'achèvement de cette édition : l'organiste Guilmant, et les trois noms les plus

représentatifs de cette heure française : Vincent d'Indy, Paul Dukas, Claude Debussy.

La coïncidence, en vérité, n'est-elle pas singulière? Il n'y a point là de hasard : en art il n'y a que la logique des consciences, des volontés et des faits. Vincent d'Indy qui, avec Charles Bordes, a fondé la Schola pour coordonner les efforts de restauration de notre musique du treizième au dix-huitième, préside aujourd'hui la Société Nationale de Musique et dirigeait hier les répétitions d'*Hippolyte et Aricie* et de *Dardanus* de Rameau; Paul Dukas a composé ses célèbres *Variations sur un thème de Rameau;* Claude Debussy, enfin, a écrit une pièce admirable, tout animée de noblesse grave, intitulée : *Hommage à Rameau* et n'est-ce pas aussi l'auteur de *Pelléas et Mélisande* qui écrivait naguère :

« Pourquoi ne pas regretter cette façon charmante d'écrire la musique que nous avons perdue, aussi bien qu'il est impossible de retrouver la trace de Couperin? Elle évitait toute redondance et avait de l'esprit : nous n'osons presque plus avoir de l'esprit craignant de manquer de grandeur, ce à quoi nous nous essoufflons sans y réussir bien souvent (1). »

(1) Claude Debussy, art. cité.

Non, tout cela n'est pas hasard : ces esprits-là sont avisés : ils sont venus à une heure où la musique française a commencé à sentir la nécessité de se libérer, d'être vraiment soi-même, de se délivrer du germanisme, qu'il vînt de Beethoven ou de Wagner.

Qu'on n'aille point répéter que la musique est un art universel, indépendant des nationalités et des races : le génie peut atteindre à quelque universalité quand il se nomme Shakespeare ou Beethoven, mais ceux-là même n'en sont pas moins, l'un, un Anglais du seizième, l'autre, un Allemand de la fin du dix-huitième; à plus forte raison l'ensemble des œuvres porte-t-il la marque des temps et des peuples, surtout lorsqu'il s'agit de la musique, art sensoriel, plus attaché qu'aucun autre à ces humeurs différentes, à ces mouvements du caractère qui marquent la variété des races.

Il faudrait que dans l'avenir, plus logiquement que ne l'ont fait ceux de notre génération, l'on pût examiner nos œuvres modernes en parfaite connaissance de nos seizième, dix-septième et dix-huitième siècles : on y verrait mieux que par l'exposé de ces propos, comment se perpétuent du dix-septième au vingtième siècle, en dépit d'un siècle d'influences étrangères, les caractères propres de l'esprit français.

Il ne s'agit pas assurément de comparer l'écriture des œuvres françaises au début du dix-huitième et au début du vingtième : songeons seulement qu'en l'espace de ces deux siècles, il s'est passé la plus rapide évolution qu'un art ait jamais connue. Il s'agit de considérer, à travers la matière musicale plus ou moins complexe de ces œuvres, l'esprit qui en gouverna les inflexions : on pourrait le considérer tout aussi bien dans les œuvres vocales ou dramatiques, mais peut-être cela se révèle-t-il davantage dans la musique de clavier.

Les modes ou les admirations d'hier ne constituent pas la tradition. Il faut pour la découvrir aller plus avant et au delà même d'un art, vers les sources qui en rafraîchissent et en renouvellent la sève.

Les caractères de *notre musique*, ce sont les caractères de notre esprit et de notre tempérament. Ordonner ces caractères n'est point aisé ; mais il suffit pour les connaître d'avoir goûté passionnément nos œuvres d'art.

La clarté d'abord. Non pas cette clarté des œuvres dénuées de pensées, tout extérieure comme en certaines œuvres italiennes, mais la clarté de l'esprit qui a réfléchi, et qui propose, bien ordonnés, les fruits de sa méditation.

La clarté dans l'ordonnance ; et, dans l'expres-

sion, ce qu'on a appelé justement : la peur de l'emphase ; cela nous le découvrons aussi bien dans *Dardanus* que dans *Pelléas*, dans *Thésée* que dans *Ariane et Barbe-Bleue* : nous trouverons le contraire dans *Manfred* et dans *Tristan et Yseult* uni à d'autres vertus qui ne sont point les nôtres.

Ce n'est pas que nous ne sachions point être lyriques, mais chez nous l'ironie veille toujours : nous sommes trop épris de mesure pour donner longtemps dans le dessein de prendre, comme on dit, la lune avec les dents.

Éviter toute redondance, savoir sans vouloir montrer que l'on sait ; avoir l'horreur de la pédanterie, le goût de la plaisanterie et du trait, ce sont là les caractères que l'on peut trouver aussi nettement et aussi constamment accusés dans les pièces de Couperin, de Dandrieu ou de Daquin que dans celles de Ravel, de Roussel ou de Séverac.

Ce que nos musiciens actuels veulent, clairement ou confusément, c'est rejeter toutes les théories philosophiques, métaphysiques ou littéraires dont les plus grands génies allemands ont farci la musique. Assurément notre musique comme notre esprit manque de certaines qualités qui abondent parfois dans les races germaniques et slaves, mais à mieux connaître

ses sources, elle ne peut que prendre mieux conscience d'elle-même et de ses forces.

Ce que nos musiciens actuels souhaitent, c'est l'expression infiniment variée opposée à l'unité de composition scholastique : ce qu'ils veulent c'est l'expression libérée, c'est la musique expressive, c'est la musique d'impressions. Couperin et Rameau ne souhaitèrent et n'atteignirent pas autre chose.

C'est de l'esprit français en musique qu'il s'agit de parler ici : il n'y faut point voir de chauvinisme ou de vanité nationale, il n'y est question que de préciser notre esprit.

Nous portons depuis des siècles en nos tempéraments le sens subtil des atmosphères, la dilection des vibrations délicates ; nous portons une âme à la fois ironique et sensible, éloignée du puritanisme autant que de la grossièreté, âme toute baignée de ce panthéisme sensuel, force éternelle de notre génie. Nous avons ce goût méditerranéen du rythme et voici que renaît avec une dignité toute musicale chez nos plus modernes compositeurs le goût des danses, détente harmonieuse des formes ; le goût de l'ironie spirituelle, détente harmonieuse de l'esprit : et tout cela baigne dans un sentiment du pittoresque où Debussy, Ravel, Séverac et les autres rivalisent d'ingéniosité et

d'impressions avec nos clavecinistes dont les évocations ne sont pas ternies par la poussière de plus d'un siècle et demi.

Les yeux jetés seulement sur les titres des œuvres convaincront de cet amour du pittoresque et de l'évocation : ce ne sont point là des programmes bien précis, mais des thèmes d'évocation. Lorsque aujourd'hui Claude Debussy intitule une pièce *Poissons d'or*, il ne prétend pas davantage à décrire (l'ichtyologie n'est pas du ressort de la musique), mais il veut évoquer l'impression de quelque chose d'étincelant et de fugace, qui baigne dans l'atmosphère liquide, quelque chose qui file, et qui, preste, recommence en divers sens son mouvement rapide, avec les chatoiements de ce qui joue au soleil.

Si l'on écoutait un peu plus la musique avec les oreilles, la sensibilité (non pas la sentimentalité), mais avec la sensualité intellectuelle, cette question n'aurait pas besoin d'être considérée.

Par leur souci du pittoresque comme par les caractères de l'esprit français nettement visibles en l'une et en l'autre, la musique d'autrefois et celle d'aujourd'hui se montrent plus proches qu'on ne le pourrait croire tout d'abord.

Chez l'une et l'autre il s'agit d'une musique

sensorielle où le souci de l'expression prédomine sur celui de la forme : musique à programme où se révèle ce goût des rythmes et des sonorités pittoresques, et conduit ainsi au choix de sujets semblables ou voisins. Mais ce n'est pas sur un seul rapprochement de titres que l'on pourrait faire reposer la thèse d'une tradition musicale française, si l'esprit qui anime ces évocations ne les assemblait étroitement.

Le vingtième siècle verra le réveil musical de plusieurs nations qui comptèrent parmi les plus grandes autrefois et semblaient avoir perdu des caractères vigoureusement nationaux ; déjà l'Espagne d'une part, l'Angleterre de l'autre s'efforcent par la connaissance de leurs réels ancêtres musicaux, par l'étude de leurs fonds populaires, de faire renaître une floraison vraiment nationale, et se souviennent d'avoir vu naître autrefois, l'une : Cabezón et Victoria, l'autre Byrd et Purcell. Il n'est pas jusqu'à l'Italie qui ne se rénove ; peut-être verra-t-elle des splendeurs semblables à celles de Monteverde.

La France a entrepris sa libération musicale, elle n'est point achevée assurément ; ce n'est encore qu'une aurore, mais elle est suave et émouvante ; et c'est pour cela précisément

qu'il faut, aujourd'hui plus que jamais, connaître que la musique française ne date pas d'hier, qu'elle compte des pages charmantes, tendres et spirituelles, et qu'il a suffi souvent d'un clavecin pour évoquer, il y a deux cents ans, des sentiments dont la fraîcheur et la vérité s'éveillent encore pour nous à leur rappel, avec une mystérieuse et délicate puissance.

La musique française de clavier ne commence pas avec Couperin, mais cinquante ans auparavant avec Jacques Champion dit de Chambonnières. On aurait tort de négliger ce charmant esprit. C'est lui qui doit être considéré comme le point de départ de l'école française et s'il n'en fut pas la plus complète ni la plus puissante expression, du moins en demeure-t-il l'une des plus délicates et des plus séduisantes.

C'est Chambonnières qui le premier en France sut dégager délibérément la musique de clavier de l'influence de l'orgue : s'il est vrai que déjà Frescobaldi l'avait tenté en Italie, la gravité de cet admirable musicien l'attachait trop à l'expression religieuse pour qu'il pût parvenir à s'en délivrer.

Dans les œuvres de Chambonnières on peut noter cette franchise charmante qui marquera tout ce siècle. Il introduit au clavecin les formes de danses, particulièrement celles qui

commençaient à être abandonnées et dans lesquelles, alors, la préoccupation du danseur n'existant plus, le musicien peut apporter une variété et une fantaisie infinies. Souvent dans ses mouvements lents se découvre un sentiment tendre, premières ébauches de cette psychologie délicate et de cette discrète tendresse qui vont se découvrir chez Couperin, Rameau et Dandrieu.

Chambonnières était au reste un admirable claveciniste dont la légèreté et l'incomparable rapidité de mains étaient célèbres (1). Les principaux clavecinistes de cette époque dont les œuvres nous restent furent ses élèves : d'Anglebert, Lebègue et les trois Couperin, entre autres.

De cette nombreuse famille des Couperin qui, deux siècles durant, donna à la France des musiciens, compositeurs ou exécutants, François reste le plus justement célèbre, et n'est-ce pas avec équité qu'il fut nommé *Couperin le Grand*.

Si les dates le placent sous le règne de Louis XIV, Couperin le Grand n'a pas tout à fait l'esprit du Grand Siècle. Parisien de Paris, railleur et spirituel, plaisant et délicat, iro-

(1) Cf. le Père MERSENNE, *Harmonie universelle* (1636) et LE GALLOIS, *Lettre à Mlle Reygnaut de Sallier* (1680).

nique et sensible, il évoque pour nous bien plus un certain air du temps des précieuses et, tout à la fois, quelques traits du règne de Louis XV.

Figure unique dans notre patrimoine d'aïeux, nous ne retrouverons plus cette grâce légère : nous en aurons de plus mélancoliques, de plus expressives ou de plus tourmentées, nous n'aurons plus ce charme pénétrant, cette science de plaire, ingénuité savante d'une souriante nature. Il ne faut point qu'on s'y abuse : son art n'est pas que de surface, et les témoignages nous marquent que, de son temps, Couperin passait pour un compositeur profond (1).

Nous avons maintenant trop accoutumé de ne voir la profondeur que dans les lourds traités et chez les esprits quelque peu pesants. Il y a dans toute l'œuvre de Couperin l'aveu délicat d'une psychologie avisée, le témoignage d'une observation ingénieuse, une satisfaction de vivre et de sentir qui est assez coutumière chez des Français.

D'ailleurs la vie était en ces temps-là moins ardue pour les musiciens qu'elle peut l'être à l'heure actuelle.

En ces temps, les musiciens étaient choyés;

(1 Abbé de Fontenay, *Dictionnaire des Artistes*. Paris, 1776.

beaucoup de grands seigneurs tenaient à honneur d'entretenir à leur suite un petit orchestre, et les nobles maisons rivalisaient entre elles. Quelques-unes même n'engageaient des domestiques qu'à condition qu'ils fussent musiciens.

Il régnait dans les hautes classes une fureur de musique. Sans cesse mêlée aux divertissements de la société, la musique commençait à peine à se dissocier de la danse, elle ne fit tout d'abord qu'en recueillir les formes désuètes : *Allemande*, *Courante*, *Sarabande*, *Gaillarde*. Pendant quelque temps encore on verra durer la gavotte, le passe-pied et la gigue. *Allemande*, *courante*, *sarabande* vont former les éléments de la suite que Bach et Hændel porteront à une dignité d'où naît toute l'esthétique des formes de la musique du dix-neuvième siècle.

Comme l'a judicieusement dit M. Jules Ecorcheville :

« La musique n'était pas alors l'art tristanesque qui nous arrache au monde, mais au contraire le signe manifeste des préoccupations mondaines, une manière d'accommoder et d'aviver les plaisirs de la société (1). »

(1) Jules Ecorcheville, *Vingt suites d'orchestre du dix-septième siècle français.*

Quels charmants propos nous tiennent ces pièces de clavecin. Comme leurs titres et leurs thèmes fleurent bon l'élégance et l'esprit et cette âme aimable et sensible qui sait tout dire sans éclat !

Et n'avons-nous point quelque mauvaise grâce à négliger une musique à laquelle de grands esprits se plurent, Bach, entre autres.

Bach portait un intérêt profond, cela va sans dire, à l'exécution française des œuvres, car les instrumentistes français de cette époque montraient déjà dans l'exécution ces marques d'élégance native qui font encore la vertu de beaucoup de nos interprètes modernes ; mais Bach portait un intérêt plus grand encore à la matière musicale des œuvres françaises pour orgue et pour clavecin. Il y recherche la qualité de la mélodie ; il emprunte des motifs aux maîtres français, à Couperin, particulièrement.

Cela n'empêche pas Voltaire, souvent mieux renseigné, d'écrire : « Au siècle de Louis XIV la musique était au berceau ; quelques chansons languissantes, quelques airs de violon, de guitare et de théorbe, la plupart même composés en Espagne, étaient tout ce qu'on connaissait (1). »

(1) *Le Siècle de Louis XIV.*

Nous ne dirons pas comme Mme de Sévigné le disait de Lulli : « Je ne crois pas qu'il y ait une autre musique sous le ciel », mais c'est de la délicate et durable musique.

Cette littérature musicale est à l'heure qu'il est plus que jamais une nécessité éducatrice ; Amédée Méreaux même écrivait dans *les Clavecinistes :* « Cette littérature musicale était encore, il y a quelques années, à l'état de curiosité : elle est de nos jours devenue une utilité, un élément indispensable d'éducation (1). »

Elle n'est point encore devenue suffisamment une nécessité au regard de la plupart, il en est trop qui ne veulent y voir qu'une curiosité d'archéologues et ne savent point que toutes ces œuvres contiennent une grâce et les aveux d'une sensibilité qui ne le cèdent point aux nôtres.

L'œuvre de Couperin est abondante et variée, quatre volumes de pièces exquises ne peuvent se révéler en quelques pièces ; il en est trop que l'on ignore : *le Bavolet flottant*. *les Musettes*, cette *Badine* où règne une affèterie mignarde ; portrait auquel on ne peut plus songer sans ce sourire du cœur qu'éveillent chez les êtres délicats l'élégance, l'esprit et ces mille

(1) Amédée Méreaux, *les Clavecinistes*, p. 1.

jeux insaisissables et piquants de la coquetterie féminine : la pureté des *Lys naissants*, la délicieuse et ingénieuse variété de ces *Dominos* versicolores jusqu'au plus délicat et mystérieux *Domino couleur d'invisible;* et ces *Bergeries*, et tant d'autres pièces où le sentiment de la nature qui a délaissé presque complètement la littérature apparaît avec une fraîcheur saine et jolie où le goût des danses retrouve un décor propice : et *le Rossignol en amour*, où se trouve un des thèmes les plus gracieux qu'ait tracé Couperin, ce roi des grâces : Et ce *Carillon de Cythère* qui ne sonne pas le départ, l'embarquement pour Cythère dont le génial Watteau évoquera l'abandon mélancolique, et ces réticences d'une âme qui semble déjà douter de la durée de l'amour : ce carillon tinte l'amour, il sonne des heures de douceur ou de joie, l'abandon à la tendresse sans arrière-pensée, le goût du plaisir pour lui-même ; il sonne le charme de l'heure exquise, sous la douceur des cieux, cléments aux tendresses harmonieuses ; cette charge spirituelle des *Fastes de la Grande et Ancienne Ménestrandise*, cet *Arlequin* pour lequel Couperin nota cette indication « grotesquement » : tant d'autres pièces encore.

Délicat, charmeur, observateur, spirituel, moqueur, pince-sans-rire, ironique et mordant,

le clavier avec Couperin, aura pris tour à tour tous les accents.

Il faut à la fraîcheur une rare vertu pour ne pas se ternir après deux siècles : des œuvres qu'on affirme plus graves auront déjà passé que celles-ci vivront encore, écho de l'âme de François Couperin, figure immortelle et souriante de l'immortelle grâce française.

De Couperin à Rameau, il y a non seulement la distance de deux natures assez singulières, l'éloignement de deux sociétés diversement composées, il y a encore tout ce qui sépare deux grands moments de l'histoire musicale et le caractère même de ces deux hommes en marque bien les oppositions en même temps que les tendances, sans qu'ils cessent l'un ni l'autre de demeurer par leurs caractères communs deux figures essentiellement françaises.

Couperin, c'est toute la grâce aimable et parisienne, c'est tout l'esprit sociable, c'est le goût des danses, des sociétés, des soupers fins, des jeux, et des liaisons où l'amour a moins d'importance que le plaisir et que l'attrait que l'on découvre à deviser galamment à leur propos. Couperin c'est le sentiment du pittoresque.

Rameau, c'est l'esprit de la raison française qui s'éveille, Rameau, c'est la solitude qui se recueille, c'est la patience qui se renseigne ;

Rameau, c'est l'esprit de recherche de *l'Encyclopédie*, c'est l'intelligence avisée qui s'applique à connaître le cœur humain et les moyens dont il dispose pour s'exprimer.

Couperin, c'est le musicien des Guez de Balzac, des Voiture, des Saint-Evremond. Rameau, c'est l'égal et le confrère des Voltaire, des Diderot, des d'Alembert, et en plus d'un endroit son effort précède le leur, dans la même voie.

On se peut renseigner sur l'évolution de l'esprit musical dans la société française aux dix-septième et dix-huitième siècles dans le livre, agréablement présenté, de M. J. Ecorcheville : *De Lulli à Rameau* où sont étudiées, en ses détails, cette évolution singulière et les luttes qu'elle entraîna.

Une obsédante préoccupation musicale se marque alors dans les moindres écrits, même ceux qui paraissent être, par destination, le plus éloignés de telles questions.

Après avoir été obsédé de musique, on en vint à réfléchir à son sujet; on chercha à restreindre sa hantise entre les bornes de la raison et des définitions.

Impuissants à le faire, les encyclopédistes prétendirent rejeter la musique dans les bornes d'un art d'imitation, susceptible d'agrément mais non de raison, et c'est ainsi qu'ils

se trouvèrent combattre précisément le compositeur qui ne faisait rien d'autre que d'attacher à la musique l'esprit et la méthode qu'ils appliquaient aux sciences et à la littérature.

Étrange et grande figure que ce Rameau, la plus grande peut-être de toute la musique française, car le colosse qu'est Berlioz possède fâcheusement des pieds d'argile qu'on ne peut toujours dissimuler.

Rameau, c'est l'équilibre le plus surprenant de la science, de la volonté et de l'inspiration. Rien d'extravagant ne le marque, la mesure française est sa loi : il se peut qu'il soit bourru et sauvage parce que la hantise des problèmes qu'il tente d'éclairer le contraint à la solitude, mais combien perce en mille endroits la sensibilité la plus vive.

La plasticité des rythmes, le sens de la vie ordonnée, la délicatesse et le souci de l'équilibre expressif, voilà les caractères de Rameau. En est-il d'autres essentiels que puisse revendiquer avec plus de droit notre génie national, qui puissent mieux caractériser notre tradition française, soit qu'on l'examine au seizième, au dix-huitième ou au vingtième siècle ?

Lorsque Rameau mourut, au début de septembre 1764, on s'aperçut que l'on ne savait rien de lui; du moins durant la période où

il se forma, car les dignités et les privilèges dont il fut comblé durant la dernière partie de sa vie en faisaient une des principales figures de son temps. Peu à peu on a démêlé l'existence de Rameau, encore qu'on n'ait point là-dessus tous les éclaircissements souhaitables. Mais ce qui peut davantage nous importer ce sont les caractères principaux de l'homme et sa nature, parmi eux : l'amour de la solitude, la lenteur et la conscience de sa préparation.

Songeons surtout que cet homme qui a porté l'opéra français à un point que Gluck lui-même ne dépassa point, cet homme n'avait pas, à l'âge de cinquante ans, écrit un seul opéra et avec une patience et une volonté admirables il a attendu jusqu'à l'heure où, sûr de ses forces, il pourrait se réaliser.

Avant l'âge de cinquante ans il n'avait publié que ses ouvrages théoriques et son cahier de pièces de clavecin, mais ce dernier suffirait à assurer sa gloire.

Aux yeux de certains esprits de son temps, Rameau a passé pour un savant et un pédagogue sans plus : un musicien curieux d'assembler, bizarrement, des accords.

« C'est un mathématicien, un géomètre, qui s'est avisé d'écrire de la musique et ne parvient naturellement qu'à construire des figures so-

nores où toutes les proportions sont exactes, mais où l'âme ni l'oreille ne trouvent leur compte. »

Ainsi pense Grimm, et Diderot, dans *le Neveu de Rameau*, écrit :

« Ce musicien qui nous a délivré du plain-chant de Lulli, qui a tant écrit de visions inintelligibles et de vérités apocalyptiques, sur la théorie de la musique... et de qui nous avons un certain nombre d'opéras où il y a de l'harmonie, des bouts de chant, des idées décousues, des fracas, des vols, des triomphes, des lances, des gloires, des murmures, des victoires à perte d'haleine, des airs de danse qui dureront éternellement, et qui, après avoir enterré le Florentin, sera enterré par les virtuoses italiens. »

Jean-Baptiste Rousseau va jusqu'à l'injure :

> Distillateur d'accords baroques
> Dont tant d'idiots sont férus,
> Chez les Thraces et les Iroques
> Portez vos opéras bourrus.

N'avons-nous pas connu récemment de telles invectives contre Debussy et ses admirateurs ?

De tels propos émanant d'intelligences préoccupées de musique ne doivent-ils pas rendre prudents ceux qui s'insurgent aujourd'hui contre les œuvres nouvelles ?

Pouvons-nous croire aujourd'hui que Rameau,

la clarté même, Rameau, la mélodie et l'harmonie mêmes, que ce soit Rameau dont on parle ainsi ? Voltaire avait été plus sagace qui disait : « Rameau a fait de la musique un art nouveau. »

Pourtant, dans le soin que prend Rameau de s'instruire solidement, il garde les qualités de logique française et la peur de la pédanterie. Voyez ce qu'il écrit à Houdard de la Mothe :

« Vous verrez, pour lors, que je ne suis pas novice dans l'art et qu'il ne paraît pas surtout que je fasse grande dépense de ma science dans mes productions, où je tâche à cacher l'art par l'art même. »

Phrase adorable, exemple délicat où s'affirme la plus touchante dignité et la délicatesse intellectuelle de ce que le génie français compte de meilleur.

Cet homme, le plus savant en musique, de son temps, entend que ses œuvres n'étalent point sa science : voilà surtout ce qu'il faut noter.

Ironique, mordant, solitaire, peu sympathique à ceux qui ne le connaissent pas, l'homme qu'est Rameau n'obéit qu'à sa conscience artistique, il y fait plier les grands seigneurs et le Roi lui-même. Derrière cet extérieur et cette ombrageuse dignité, la sensibilité la plus vive,

l'attendrissement, le jugement le plus net sur lui-même. N'est-ce pas lui qui dit après son opéra de *Zoroastre* : « De jour en jour j'acquiers plus de goût, mais je n'ai plus de génie. »

Écoutons seulement les *Tendres plaintes*, et vraiment la qualité émotionnelle d'une telle page n'égale-t-elle pas le sentiment de Schumann lui-même : pour être moins ardente l'émotion n'en est-elle pas aussi profonde ? Et prendre Schumann comme terme de comparaison, c'est aller presque au terme de l'émotion musicale. S'il nous plaisait d'oublier un instant nos partialités involontaires, s'il nous plaisait de revenir un peu plus assidûment vers ces maîtres exquis que l'on néglige sous prétexte de frivolité, l'on s'apercevrait vite, en dépit de deux siècles passés, que l'esprit et la qualité d'âme de ces œuvres est beaucoup plus près de nous que tous les Schumann même les plus délicats.

Mais au dix-huitième siècle la sensibilité musicale n'offre point d'exemples seulement chez Couperin ou chez Rameau; chez Daquin, chez Royer on trouverait d'autres témoignages, et chez Dandrieu surtout dont il conviendrait de rééditer, sinon les trois cahiers de pièces de clavecin, au moins un cahier d'œuvres choisies et ne connaîtrait-on que les *Tendres reproches*, l'on pourrait mesurer jusqu'à quel degré la

simplicité sait être émouvante et combien un très simple thème de clavecin peut encore toucher le cœur quand il est l'expression d'une âme sensible et harmonieuse.

Dès que l'on est entré dans cet inépuisable verger de fleurs françaises, l'on est saisi de toutes parts par les charmes et les grâces qu'il répand et par tout ce qui, après deux siècles, répond encore à nos âmes. On en vient vite à aimer ce dix-septième et ce dix-huitième siècle musical non pas comme un objet curieux, mais comme une réalité vivante, proche de nous, plus que jamais présente, et qui réveille en nous ce sentiment confus et troublant de la perpétuité des choses.

Là nous retrouvons les sources de notre génie propre, nous comprenons par quelles attaches délicieuses notre musique moderne se relie au passé, et nous découvrons mille prétextes à renouveler, dans le domaine musical, la défense affectueuse de la sensibilité française.

1908.

ÉTUDES ET VISAGES

LA MUSIQUE ET SES AMIS

A Cyprien X. Godebski.

Dans le monde, a écrit Chamfort, on a trois sortes d'amis : les amis qui nous aiment, les amis qui ne se soucient pas de nous, et les amis qui nous détestent.

Comme nous-mêmes, la musique possède, dans le monde, ces trois sortes d'amis. Les amis qui ne soucient pas d'elle : ce sont les gens qui ne vont au concert que pour y retrouver leurs connaissances et y régler l'emploi de leur semaine; ce sont ceux qui applaudissent les virtuoses, quelle que soit la mauvaise qualité des œuvres qu'ils exécutent; ce sont les gens qui, après dîner, réclament avec insistance un morceau de piano ou de chant, dont le début, par un fatal hasard, coïncide toujours avec celui de leurs conversations; ce sont les gens qui n'applaudissent que par groupes

et si l'œuvre interprétée porte le nom d'un auteur de tout repos; ce sont les critiques qui ne voient en elle qu'une occasion d'écrire. Ce sont, en un mot, les gens qui sont toujours prêts à entendre de la musique et jamais à l'écouter.

Les amis qui la détestent : ce sont ceux qui font profession d'aimer la musique et qui n'en goûtent que la carcasse. Ils en parlent abondamment, considèrent avec mépris ceux qui ne l'aiment pas. Ils embrassent sans cesse la musique mais c'est pour l'étouffer. Ils la disséquent sans se rendre compte de leur assassinat préliminaire, sans comprendre qu'il ne manque plus, à l'œuvre qu'ils dépècent, que le principal : la vie.

Ces gens-là ont toujours une théorie toute prête. Si on leur apporte une œuvre, ils ont tôt fait de lui casser les bras, de lui ouvrir le ventre, de lui rectifier la figure, et de vous démontrer que cela n'est pas selon les règles et les principes.

Il n'est pas de fantaisie possible avec cette sorte d'amis : ils possèdent un gabarit : l'appliquent sur les œuvres et rognent tout ce qui dépasse. Ces gens vivent dans la musique avec une loupe, un grattoir et une paire de ciseaux.

Pour eux la grande vertu d'une œuvre, c'est

d'être faite selon leurs règles : à cette condition seulement, c'est de la musique ; ils fondent des écoles où l'on enseigne l'art de faire une sonate en vingt leçons, ou la façon d'accommoder une symphonie ; ils connaissent les recettes ; ils les ont classées dans leurs livres de musique bourgeoise ; ils passent leur vie à la cuisine.

Ils enseignent à développer mathématiquement une idée, sans se préoccuper un seul instant de sa qualité, persuadés qu'ils sont que la sauce fait passer le poisson, même quand celui-ci n'est pas frais. Ils augmentent et discutent, pérorent et tranchent sur ce qui est de la musique et sur ce qui n'en est point. En vérité, il y aurait encore beaucoup à faire pour Molière.

Jamais peut-être autant qu'aujourd'hui la musique n'a été infestée de ces amis qui la détestent : des universitaires sans goût, des journalistes sans culture, des archivistes caducs se sont introduits dans la musique, comme des rats dans un navire. Ils pensent qu'ils le font marcher ; ils ne peuvent, bien plutôt, que le détériorer ou y apporter la peste.

Car la sensibilité, la grâce, le charme, l'émotion, tout ce qui fait d'abord et enfin l'inégalable pouvoir de la musique, ce qui fait qu'elle est, non pas seulement le divertissement des

estomacs repus, ou un prétexte à théorèmes, mais la confidente unique des heures de joie ou de peine, l'évocatrice des paysages terrestres ou des horizons intérieurs : ce qu'elle contient de tendresse, de foi ou de volupté, d'élévation ou d'ivresse ; que leur fait tout cela ? Ils s'emploient à mesurer les chefs-d'œuvre ; ils entassent des fiches anthropométriques. Ils ont l'art de rendre tout ce qu'ils touchent inexorablement ennuyeux.

C'est ainsi qu'ils se sont emparés de certains maîtres, et au premier rang : Bach, cette puissance inouïe qui prend tous les aspects ; et cet homme du dix-huitième siècle qui sait penser et qui sait sourire, qui sait, selon l'heure, être grave ou joyeux, puissant ou charmant. Ils en ont fait un vieux pion de collège, un censeur cacochyme, une boîte à musique, un métronome : l'ennui dans l'ordre et l'ordre dans l'ennui.

Et sous la férule de ces gens, des générations tremblent, et l'on rencontre des jeunes filles, chez qui tout devrait être sensibilité, grâce et goût de vivre et qui vous disent : « Schumann, Mozart, Chopin », sur un ton méprisant et qui lèvent au ciel des yeux extasiés en prononçant le nom de Bach ; mais quel Bach ! Seigneur !

On se prend alors à souhaiter la rencontre et la compagnie de gens qui n'aient point tant d'assurance dans la connaissance des règles, des gens qui ne sachent pas écrire une page et qui soient capables de confondre les numéros des symphonies de Beethoven, mais qui aiment les œuvres avec plus de fraîcheur et de spontanéité et qui ne cherchent à les mieux connaître que pour contrôler leur émotion et lui donner de plus durables éléments ; des gens qui, parfois, se laisseront probablement égarer par une œuvre médiocre, mais qui n'aborderont jamais une œuvre musicale que pour y chercher la satisfaction de leur oreille ou de leur cœur, pour y rencontrer ce que les maîtres y mirent : joie ou douleur, aspiration ou sérénité, la vie enfin.

Les amis qui aiment la musique ne sont pas toujours prêts à entendre la plus grave ; ils goûtent, selon le moment, des œuvres immenses ou de plus menues ; ils savent trouver, selon les heures, autant de satisfactions dans une mélodie que dans un drame. Ils n'ont pas plus le fétichisme des grandes œuvres que la prédilection des petites : ils ne pensent pas que le mot symphonie suivi de trois quarts d'heure de musique révèle nécessairement une œuvre considérable, ni qu'il faille dédaigner, deux

pages pour piano où le raffinement d'écriture s'accompagne d'esprit ou d'émotion.

Ils se sentent quelquefois exténués de ce qu'ils ont le plus aimé ; ils n'abandonnent certains maîtres que pour y mieux revenir ; ils sont, à de certains jours, lassés du romantisme de Schumann, des idées esthétiques de Wagner des élans de César Franck, et ils ne dissimulent point qu'ils ne se croient pas obligés d'adorer tous les génies, ni d'invectiver ceux qui ne les touchent pas.

Ils obéissent, dans une certaine mesure, aux goûts fonciers de leur nature et à tout ce qui contribue à la culture d'une époque : ils se tiennent à égale distance des cuistres et des snobs, et s'ils ont goûté *Pelléas*, *Boris* ou *le Sacre du Printemps*, s'ils y ont trouvé des raisons d'émotions ou de voluptés, ils n'ont pas cru qu'à ces œuvres commençait la musique et que tout le passé s'en trouverait annulé.

Ils tâchent d'être toujours prêts à ne rien rejeter dont ils n'aient fait le tour, à ne rien accepter sur la foi des étiquettes. Ils ne font pas profession d'aimer la musique, ils ne le répètent pas à tout venant, comme si vraiment ils faisaient grand honneur à la musique, comme si elle ne pouvait se passer d'eux.

Les vrais amis de la musique ont parfois l'air

de l'oublier : ils savent qu'il y a quelque chose de disgracieux à étaler ses passions, et qu'il n'est pas d'amour qui ne réclame du silence, s'il veut durer. Ils ne parlent pas que d'elle ; ils n'en assassinent personne, ils admettent qu'on ne l'aime pas, et que ce n'est pas un mérite incomparable que de l'aimer, si c'est une disgrâce que de n'y être pas sensible. Ils ne se jettent pas sur les œuvres, comme le loup sur le petit Chaperon rouge.

Ils y mettent plus de mesure et leurs extases sont intimes et leurs joies sont assez profondes pour ne pas réclamer tant de paroles incohérentes. Ils goûtent à se lasser de certaines œuvres, à se réaffectionner à d'autres, mille voluptés indicibles ; ils songent avec une sorte de tendresse au temps où ils se sont excédés de Chopin pour ne fréquenter que les *Nocturnes* et les *Polonaises* et comment les *Préludes* et les *Études* les ont ramenés peu à peu à une affection sans nuages. Ils font lentement le choix parmi ceux qu'ils aiment et parfois voient tomber soudain un goût qui leur paraissait nécessaire : c'est que la vie aussi les presse que leur âme change, et leur cœur, et que l'estime est insuffisante à protéger de l'abandon.

Ils ont leurs jours, car rien n'est immobile : il faut se réaccoutumer ; ils ont même des

jours où toute musique leur est intolérable, hormis celle qu'on dit mauvaise.

Ils n'ont point de honte à l'avouer et s'accordent volontiers sur ce que, parfois, telle valse lente ou tel motif sans noblesse ne leur est pas insupportable ; mieux même, qu'ils y goûtent un plaisir, si le cadre y est propice ou si leur état d'âme le réclame. Ils s'obstinent à penser qu'une bonne czarda vaut mieux qu'un mauvais quatuor.

Nous vivons en France une heure incomparable, pour la musique ; on s'y passionne, on en discute, on en compose, trop assurément, mais l'on reconnaîtra les siens : il ne faut pas s'en mettre en peine ; admirons plutôt, au contraire, comment parmi tant d'œuvres musicales celles qui ont du mérite ont tôt fait d'atteindre le petit groupe d'amateurs qui fixe, dès le premier moment, ce qui, d'une époque, subsistera.

Il y a autant à découvrir dans le passé que dans l'avenir. On regarde à gauche ou à droite, devant soi ou bien en arrière, selon que le cœur nous en dit. L'important, c'est de découvrir, c'est d'apporter à ses promenades des regards dénués de lassitude, et dans les sujets les plus connus de retrouver un peu de soi-même, avec une couleur nouvelle.

L'important, c'est qu'avec amour on pour-

suive ainsi son voyage, et que l'on vienne à la musique, non pas selon l'obligation d'une tâche ingrate et sans flamme, mais, selon l'heure, avec tendresse, avec une ferme assurance, avec une ardeur désireuse.

Il y a un temps pour les confidences et un temps pour la prière : il y a celui des conversations, des propos charmants et frivoles ; la musique a tous ces moments : il importe de savoir se plier aux formes qu'il lui plaît de prendre et de ne vouloir pas se flatter de la plier à nos caprices.

UN MOT SUR MASSENET

Il semble qu'il soit, sur ce sujet, bien difficile de s'entendre. Pourtant ne peut-on pas tenter de s'accorder une fois pour toutes, à présent que sont éteintes mille raisons qui, durant la vie de cet homme, allumaient des convoitises ou des dédains?

Il fut un temps, où, préoccupés de musique pure et de recherches moins faciles, nous nous sommes élevés contre Massenet et surtout contre l'esthétique qu'il représentait aux yeux d'intraitables admirateurs ; ce n'est point qu'aujourd'hui il convienne de renier en leur entier nos sentiments d'autrefois ; mais il faut bien qu'on se comprenne : l'effort à faire contre certaines œuvres doit se mesurer à l'étendue de leur influence. La mort de Massenet et l'évolution de la musique en France ne rendent plus nécessaire le déploiement d'une énergie qui ne trouvait pas sa seule raison dans notre jeunesse.

Autrefois, Auber, qui s'y connaissait, disait que rien ne se fane plus vite que la musique. Il l'entendait de la musique de théâtre, car c'était à peu près la seule qu'on goûtât vraiment de son temps. Il est vrai que rien ne se décolore mieux que les grâces du théâtre lyrique, alors même qu'il est excellent. Pour être sincères nous ne pouvons nous refuser le sentiment de quelque longueur à l'audition même de *Dardanus* ou bien d'*Alceste:* les grâces mêmes du *Barbier de Séville*, si plaisantes qu'elles soient encore, ont bien perdu quelque couleur. Il n'est guère que le seul Mozart qui survive aux siècles qui passent : il a eu le génie de la jeunesse et tant de cœur, que nous ne l'avons pas épuisé.

Aux raisons du temps qui s'écoule, il faut joindre qu'avec le temps s'épuisent aussi les passions qu'une œuvre a pu susciter, pour des raisons d'esthétique, à proprement parler.

Ainsi, les mêmes esprits qui, voilà vingt ans, étaient passionnément wagnériens, se virent contraints d'atténuer leur passion et même de montrer une nouvelle résistance, il y a dix ans environ. C'est que la jeune école française n'avait plus à prendre conseil de l'œuvre wagnérien, et qu'elle en avait épuisé ce qu'elle en pouvait assimiler, pour vivre, à son tour, selon sa

mesure : une plus longue affection, nourrie d'un semblable aliment eût risqué, à coup sûr, de devenir servilité.

Pour Massenet, bien que l'objet ne se puisse comparer à ce qu'il en est de Wagner, le mouvement, tout aussi bien, s'explique. A l'antipathie que commandait, il y a dix ans, un goût général et forcené pour une certaine fadeur mélodique, on doit substituer aujourd'hui une sympathie mesurée, restrictive par maint endroit et cependant sincère, sans inutile complaisance.

Il n'est pas vraiment nécessaire de s'armer d'une œuvre ou d'un homme pour combattre les novateurs : et la chose est assez plaisante de voir tels fanatiques ignorants attaquer l'auteur de *Pelléas et Mélisande* au nom de celui de *Werther :* lors même que Claude Debussy n'a jamais craint, à l'encontre des debussystes, de témoigner qu'il gardait à la musique de Massenet bien plus qu'une estime indolente.

Ceux pour qui Massenet marque le sommet de la sincérité lyrique et de l'intelligence musicale, nous sommes assurés de ne pas nous entendre avec eux : mais ressentant pour Debussy et pour Dukas, pour *Pelléas* et pour *Ariane et Barbe-Bleue*, une affection vive et une admiration émue, pourquoi cela nous retirerait-il le

droit de prendre un durable agrément à *Werther*, à *Esclarmonde*, à certains passages de *Grisélidis*, et de considérer le *Jongleur de Notre-Dame* comme un des chefs-d'œuvre de l'opéra-comique, en France, au siècle dernier ?

Quand on nous veut vanter la sincérité de *Thaïs*, la vérité d'atmosphère d'*Hérodiade*, nous ne pouvons vraiment plus suivre, car l'absence de toute vérité foncière, le désir effréné de plaire, la fadeur langoureuse d'une émotion conventionnelle sont sensibles en chaque endroit de telles œuvres.

Massenet a eu le sens du théâtre à un degré d'autant plus rare qu'il n'emploie pas les gros moyens : il sait toujours garder une incontestable distinction, alors même qu'elle n'est que relative. Il a su ne pas incliner vers un « vérisme » tapageur, non plus qu'il n'a tenté d'atteindre des sommets grandioses. Il connaissait ce qu'il faut bien appeler sa médiocrité : mieux que quiconque il en connaissait les mesures ; il a rarement tenté ce qui dépassait ses forces sauf dans *Ariane* et dans *Bacchus*, et dans *Roma*, mais c'est qu'alors l'âge l'avait touché déjà, sans qu'il y parût à le voir. Quand il s'est mêlé de la Foi, il a choisi *Marie-Madeleine :* si peu religieuse qu'il l'ait faite et quoiqu'on la

sente bien plus courtisane du Paris moderne, que selon l'historique évangéliste du moins, rêvant Marie-Madeleine, l'a-t-il prise au quartier de l'Europe et laissa-t-il à d'autres les boutiques de Saint-Sulpice.

A l'ennui de certaines œuvres emphatiques qu'on nous vient leur opposer, nous sentons renaître pour les opéras de Massenet une sympathie moins rétive. C'est une affection relative : comme l'était notre antipathie.

Il est aisé d'apercevoir le temps prochain ou ses œuvres n'auront pas bien plus d'intérêt qu'aujourd'hui celles de Meyerbeer, mais elles n'en auront pas moins, avec en plus un certain charme, et un sens vraiment musical qui manqua toujours à l'auteur des *Huguenots*.

Pour des vertus différentes, mais des raisons pareillement théâtrales elles auront même destin.

Quand on voit qu'en province française, sur vingt soirées d'une saison d'opéra, on n'en consacre pas moins de dix aux seuls opéras de Massenet, on peut juger qu'il y a vraiment de l'exagération : mais quand on veut n'en tenir plus compte, quand on nous veut assassiner de drames ténébreux, languissants, musicalement ennuyeux et quand un dramaturge lyrique ne l'est qu'à condition de chausser les souliers de

Wagner ou seulement même ses pantoufles, nous aimons mieux Massenet, ô gué !

Quand on veut le rabaisser au niveau d'un Leoncavallo ou d'un Puccini, il faut bien, à tout prix, que nous nous insurgions. Nous ne demandons pas pour lui le fauteuil des vrais immortels, mais c'est trop peu qu'un strapontin.

Maintenant son œuvre ne peut plus désastreusement influencer la génération nouvelle : ceux qui le veulent imiter n'ont que fadeur où il savait mettre du charme, et renchérissent sur d'insupportables défauts. Massenet fit d'assez mauvais Massenet pour qu'on n'y vienne pas ajouter ; pour le bon, lui seul s'y entendait : l'exquis, le rare et le puissant sont à d'autres, mais il avait des nonchalances savoureuses.

Et pour tout dire, reconnaissons que quelques-unes de ses œuvres sont, dans leur genre, excellentes, quand bien même le goût nous aurait passé de souhaiter les réentendre.

GABRIEL FAURÉ

Nul n'est plus près des maîtres les plus émouvants : Chopin, Schumann ou Schubert, et nul pourtant n'est plus français. La qualité de son émotion garde une mesure qui toujours révèle la préoccupation du choix. Ce n'est pas à dire qu'elle se contraigne : c'est au contraire la grande vertu de cette inspiration, qu'elle donne toujours la sensation d'être libre et qu'elle n'outrepasse cependant jamais les limites du goût le plus exigeant.

En un temps où les musiciens se sont pour la plupart bien plutôt souciés d'innovations orchestrales et de neuves ressources sonores, ou de ressusciter plus vivement l'inclinaison française à l'endroit de la musique pittoresque, Gabriel Fauré est resté surtout affectionné aux seules richesses du piano ou du chant, aux inflexions inépuisables de la ligne mélodique. Il a donné à celle-ci un contour qui

porte sa marque évidente, si variées qu'en soient les arabesques sensibles.

La mélodie de Fauré sait toujours se tenir à l'abri de la banalité tout autant que de l'étrange : elle respire une fraîcheur, une jeunesse irrésistibles. Il en est peut-être de plus suaves et qui semblent contenir des préambules angéliques, mais il n'en est pas, parmi nous, qui fasse mieux sentir le charme de la terre et la grâce de vivre.

Les parfums ardents du matin, les langueurs des soirs et leur sereine douceur nourrissent son émotion confidentielle. Il a fourni à plus de cent poèmes, choisis parmi les meilleurs de notre époque, des commentaires d'une justesse irrécusable. Il sait entrer au cœur du poète lui-même et transposer pour des fins musicales ses plus secrètes intentions.

Les mélodies de Gabriel Fauré sont des coffrets sans rutilance, mais qui gardent en eux le parfum de l'âme la plus délicate et la plus raffinée, animée de frais émois et de mélancolies discrètes ; dès qu'on les entr'ouvre, on est pénétré de leur grâce ; à les rouvrir souvent, on en peut mesurer l'inépuisable charme.

Cette vertu suprême, parce qu'elle est vraiment la plus complète de notre nation : le charme, cette vertu que certains avaient cru

réservée, exclusivement, à Massenet, en ce qui touche la musique, nous savons bien que c'est Fauré qui la possède à un degré que nul, depuis Couperin ou Dandrieu, n'a su atteindre en France. Chez Massenet le charme avait trop de langueur ou trop d'affèteries et des frôlements équivoques; il savait trop toujours où il voulait en venir; il avait des coquetteries où le fard souvent se montrait : et pour quelques accents durables, combien l'a déjà vieilli cet obsédant désir qu'il avait de trop plaire.

Le charme de Fauré ne se met pas tant en peine de notre approbation que de satisfaire son propre cœur et son esprit peu soucieux du populaire; il est sans dédain pour les autres, sans rien de méprisant, ni de guindé, mais il sait toujours se livrer et se garder à bon escient.

Les délices de ce charme sont que précisément on n'y sent jamais la contrainte, et qu'il ne s'efforce pas plus de nous séduire à tout prix que d'échapper aux souhaits du vulgaire; on n'y peut pas mettre plus de sûreté, ni communiquer la sensation d'une volupté ou d'un plaisir plus libres.

Il a des élans, des reprises, des tendresses et des aveux, d'insinuantes paroles, et des souffles émus, comme une conscience qui se délivre, et des joies juvéniles et des éveils

radieux. Qui de nous, sans en être inondé de jeunesse, peut entendre le début de la *Sonate* ou la dernière mélodie de la *Bonne chanson*, et qui, sans en être doucement meurtri, au plus secret de ses souvenirs les plus chers, peut écouter le *Don silencieux* ?

A défaut d'autres mérites n'en serait-ce pas un déjà considérable que d'avoir doté la musique française du sens juste et profond du véritable lied ? Si nous possédons aujourd'hui un jardin merveilleux de fleurs, où la musique et la poésie mêlent pour nos joies leurs parfums impérissables, n'oublions pas que c'est Gabriel Fauré qui en a poussé la porte, et qui a découvert à nos regards émerveillés l'odorante beauté de ce jardin français.

Chacun de ces lieder est d'une construction parfaite ; mais plus même que par la ligne et la couleur, c'est par l'atmosphère qu'ils valent : atmosphère subtile et changeante, selon le sujet qu'elle embrasse. Le *Clair de lune*, les *Roses d'Ispahan*, les *Présents*, *Automne*, *Soir*, suscitent pour notre émotion le cadre souhaitable, sans le mesquin souci de la couleur locale ; c'est du sentiment même que rayonne l'atmosphère exacte, par la vertu d'une richesse harmonique inépuisable, et qu'elle se dispose suavement autour du sujet proposé.

Jusque dans l'extrême simplicité la plénitude de ces poèmes musicaux est constante ; jamais le cadre n'y surcharge l'objet : leur forme et leur mesure sont si justes qu'on n'y prend pas garde d'abord. L'art de Fauré procède par d'infimes nuances, il lui suffit d'une minime inflexion pour apparaître différent. Plus que tout encore, ses conclusions nous séduisent : elles sont rarement catégoriques ; elles surviennent parfois comme on s'y attendait le moins, mais non pas pour le plaisir de nous surprendre : bien plutôt pour nous laisser le regret d'un achèvement, et la secrète joie d'une conclusion précaire. Il n'est pas de musicien qui sache mieux terminer et ne pas conclure, sans laisser pour cela notre esprit irrité, mais en lui faisant savourer au contraire l'agrément d'un plaisir sonore doucement remis au silence.

C'est un art tout empreint d'une infaillible élégance ; de celle qui ne naît pas seulement de la mode mais d'une intime distinction ; de celle qui n'étale pas ses innovations raffinées, mais qui les porte comme un usage, minutieux, discret et charmant.

Il en fut qui doutèrent qu'un tel art pût atteindre à la grandeur même, pour n'avoir pas compris qu'il suffit de peu à la véritable élégance pour se montrer sous la figure de la

plus véridique noblesse, *Pénélope* en donna l'assurance.

Avec des moyens aussi simples que ceux de Racine lui-même, et tout à l'encontre précisément des voies où l'on cherchait la puissance, il a déroulé, devant nous, un drame d'une qualité antique, sans rien de la froideur de ceux qui s'ingénient à décalquer Homère ou Euripide, et qui n'ont pas souci que la vie surtout est nécessaire. Ce fut une austère splendeur que cette évocation, grande de tout un esprit qui n'emprunta d'autre puissance qu'à l'émotion qui du sein de soi-même rayonne vers les plus justes choses.

La sûreté de Gabriel Fauré nous touche, car jamais elle ne prétend à notre émerveillement : jamais elle ne prend avec nous le ton d'une péremptoire assurance, et combien, nous sentant plus libres, nous suivons une telle musique avec de plus vives ardeurs que tant d'autres impérieuses.

Celle-ci nous conduit vers d'imprévues résolutions, mais d'une marche si aisée que nous n'en goûtons que la joie et que jamais nous n'y sentons le ton insidieux d'un sarcasme ou d'une perverse satisfaction à nous mener où nous ne le prévoyions pas ; nous la suivons sans crainte autant que sans effarement.

Nulle musique n'est plus française; elle amalgame délicieusement les éléments d'une spontanéité savante, elle est animée de sourires et parfumée de larmes tendres; elle modèle le cœur qui la guide et le modère aussi; jamais elle ne crie et nous ne l'entendons que mieux; et parfois elle a tant d'esprit, et du plus pur.

Il n'est que d'entendre la *Sonate* pour s'en convaincre; il n'est pas de sonate qui soit moins dogmatique; elle ne se peut, à ce point de vue, comparer qu'à celles de Grieg : mais celle de Fauré est française et nous fait un honneur si longtemps différé. Il n'est pas de sonate qui soit moins *sonate* au sens où le veulent Messieurs de la réglette et du tire-ligne : on croirait un divertissement, une fantaisie; elle ne prétend pas contenir, comme d'autres, un traité de métaphysique ou la solution de la question sociale, c'est simplement de la musique. C'est un miracle qui n'advient pas, à beaucoup près, à toutes les sonates.

Trente-cinq ans déjà passèrent sur le *Quatuor en ut mineur* sans en atténuer le charme, sans en dissiper le parfum : la musique de chambre en France a, par lui, dès ses premiers efforts, conquis la vertu de durer. Il nous apparaît aujourd'hui, paré d'une exquise jeunesse et dans la fleur encore de sa première nouveauté : et

tels encore, l'autre *Quatuor* et le *Quintette* et la *Ballade*.

Tout se tient dans chacune de ses œuvres avec une cohésion mystérieuse ; c'est que rien n'y est fait seulement pour saisir : tout y remplit sa forme : il n'y a pas d'excroissance pour étonner ou stupéfaire. Je doute qu'on ait mieux appliqué le grand principe de Rameau de cacher l'art par l'art même. Il n'en faudrait pour exemple que l'émouvant *Requiem*.

Mais il est dans l'œuvre de Gabriel Fauré toute une part moins familière, et cependant tout imprégnée de ses suprêmes qualités : ce sont ses œuvres pour le piano. Leur difficulté a pu refréner des ardeurs malhabiles : pourtant nous sommes en un temps où l'on se joue des difficultés, où même l'on en abuse ; la vraie raison de leur méconnaissance est qu'elles n'ont pas le pittoresque attrait de tant d'heureuses pièces de musique française moderne où le piano est une scène propice à des évocations, à des féeries, à de magiques vues. Gabriel Fauré n'a écrit que des *Préludes*, des *Nocturnes*, des *Impromptus*, des *Barcarolles* selon les modes consacrés par le génie des maîtres du clavier ; mais il y sait enclore une sensibilité de ce temps : c'est ce qu'on ne sait pas comme il conviendrait qu'on le sût. Qui se doute vraiment

en France qne le *VI*e et le *VII*e *Nocturnes*, par exemple, sont des chefs-d'œuvre dignes des plus belles heures musicales? Aucune autre ne les peut surpasser en science; tout y est construit avec une adresse certaine, et tout y sert, sans défaillance, l'expression puissante ou délicate des plus riches émotions.

Pour directeur qu'il soit de notre Conservatoire National, on n'a pas fait à Gabriel Fauré toute la part qui lui revient : on n'a pas encore de son œuvre embrassé toute l'étendue. Parce qu'en un temps où surtout l'orchestre suscite des tentatives et des bonheurs, il s'est attaché aux œuvres de musique de chambre, on est tenté de voir en lui un compositeur moins considérable. Au regard de l'éternité musicale, Chopin vaut Liszt.

Il n'a pas connu les triomphes que donnent à certains les succès scéniques, et l'incontestable réussite de *Pénélope* a heureusement gardé la discrétion exacte qui convenait à tout le passé de son auteur et à notre reconnaissante joie; mais il est le vrai maître d'aujourd'hui. M. Saint-Saëns aurait pu l'être, qui fut le maître de Fauré ; mais il a trop témoigné du peu de goût qu'il porte à la musique française depuis soi-même. Il lui plut d'adopter à l'endroit des jeunes musiciens une attitude renfrognée

ou agressive : c'était bien son droit de la prendre : le nôtre de n'y pas prêter attention et de mieux goûter encore que Gabriel Fauré ait eu pour élèves un Florent Schmitt, un Maurice Ravel, un Roger-Ducasse et que leur affectueuse amitié pour un tel maître s'accorde à des tempéraments divers, conduits vers des voies différentes.

Épris de jeunesse et de vie, la jeunesse et la vie lui rendent des hommages que les années verront s'accroître encore.

Son œuvre est l'un des plus clairs et des plus précieux miroirs où se soit reflété le visage divers et, pour nous émouvant, de la musique française.

CLAUDE DEBUSSY

Il est, dans l'art français contemporain, peu de figure intellectuelle où s'assemblent plus nettement et avec plus de relief les qualités et les caractères les plus propres à notre race. Il n'est point dans les lettres ou la peinture d'œuvre qui porte avec plus de force l'impression d'une vertu française, et la musique, bien qu'elle montre en ce temps-ci plus d'un effort valable à dégager notre esprit national, ne saurait proposer avec plus de clarté le signe de nos vertus essentielles.

Elles ne sont point toujours visibles pour tous, lorsqu'il s'agit des vertus de l'esprit, et fâcheusement il s'en rencontre plus pour abuser sur nos caractères véridiques, que pour les éclaircir à nos yeux. C'est ainsi que longtemps, et ce temps se prolonge encore, la critique française s'employa à manifester qu'elle ne sai

sissait en rien l'aspect *traditionnel* de l'œuvre debussyste.

A vrai dire, on ne vit point depuis Rameau mettre autant de passion pour une œuvre française que n'en mit à combattre ou à défendre Debussy le public français de ces dix dernières années ; d'ordinaire l'on réserve ces explosions pour des œuvres étrangères, et tel s'enflamma pour Rossini ou pour Wagner qui n'eût assurément point songé à s'employer aussi activement au sujet de Chabrier ou de Lalo.

L'obstination des adversaires de Debussy, autant même que la ténacité de ses partisans, dénonce déjà dès l'abord, à l'esprit le moins averti, que l'on ne se trouve point en face d'une simple construction de la mode et que le snobisme contemporain n'est pas (ainsi que fort sottement le soutenait un « penseur ») redevable d'un tel enthousiasme.

Considérons tout d'abord que nul moins que Debussy n'a pu aider de soi-même aux agitations qui se nouèrent autour de son œuvre et de ses théories. Dans une époque où la camaraderie et les obligations mondaines semblent être les éléments, non seulement du succès, mais même du travail artistique, il en est peu qui surent conserver à un tel point le parti de la solitude, il en est peu qui se soient tenus si

constamment à l'écart de toute polémique, de toute discussion sur les idées actuelles ou celles de demain. Même dans les milieux musicaux, il en est beaucoup qui ignorent sa personne physique ou n'en connaissent encore que l'inexacte traduction qu'en donna le portrait de Jacques Blanche : les relations intéressées, sournoises et à la fois indifférentes, que sont pour l'ordinaire les amitiés de Paris, ne sont point son fait.

On pourrait seulement s'étonner que la solitude où il se tient n'ait point provoqué sur son compte plus de légendes et d'erreurs comme elle l'a fait pour tant d'autres; mais la qualité de son œuvre a détourné de sa personne les curiosités intempestives de la presse et, pour avoir brièvement traversé le journalisme, Claude Debussy sait qu'il convient de tenir à quelque distance de soi le bavardage des reporters.

En fait il n'est point d'esprit plus séduisant pour qui ne se soucie pas seulement de gravité, mais qui goûte avec saveur le paradoxe des propos. Les articles qu'autrefois Claude Debussy écrivit touchant la musique, dans la *Revue Blanche* (1), fixent avec intérêt la paradoxale

(1) Une partie de ces articles, légèrement remaniés, forme la matière d'un petit volume annoncé par l'éditeur Dorbon aîné, sous le titre : *Entretiens avec M. Croche.*

ironie de ses pensées ; mais quand on les regarde de plus près, il est impossible de n'y point déceler la clarté de sa vision, la finesse de sa sensibilité, et, derrière des ironies, la chaleur des enthousiasmes qui se dérobent par pudeur et par dépit des mots que l'usage a rendus quelconques.

Ces caractères ne sont point autres qui marquent profondément la moindre de ses expressions musicales : et l'on ne peut manquer, l'ayant quelque temps approchée, de goûter la belle ordonnance de cette œuvre et de cet esprit.

Il est vrai que certains se complurent à reprocher à cette musique sa morbidesse et sa neurasthénie. La neurasthénie debussyste est un de ces propos aussi ridiculement niais que les allégations de décadence appliquées à Henri de Régnier ou à Francis Jammes : ce n'est pas le lieu de citer ici une fois de plus la classique préface de Gautier pour les *Fleurs du Mal*, mais c'est en vain que l'on chercherait dans cette œuvre subtile, délicate, sensuelle, puissante et passionnée une trace de morbidesse ou de lassitude équivoque. Certes Claude Debussy n'a point échappé à l'esprit général et même à certaines modes, aujourd'hui périmées, qui désignèrent le symbolisme ; mais ces modes

mêmes n'affectent que la surface de ses premières œuvres et le charme que l'on y peut goûter encore aujourd'hui témoigne avec excellence qu'il ne s'agit point là d'une mode éphémère.

Claude Debussy fut élevé musicalement dans les préceptes du Conservatoire national; il s'y distingua dans quelques-unes des matières qui constituent le petit « nécessaire à ouvrages » des aspirants au prix de Rome; il obtint ce prix en 1884, après qu'il y eut été préparé par les habiles et sceptiques leçons de Guiraud et ne rapporta de Rome, semble-t-il, qu'un dédain plus vif pour les faveurs académiques, l'esprit des Instituts et les recettes avec lesquelles on fabrique les pâtisseries musicales goûtées des foules.

La personnalité très nette qui s'affirmait chez Claude Debussy dès avant sa vingtième année et qui devait se préciser davantage dans la suite le fit considérer, par la plupart de ceux qui eurent vent de ses premières expressions, comme un « artiste d'exception »; mais dans le goût de médiocrité qui est l'ordinaire du public, tout esprit personnel et fort apparaîtra toujours comme un artiste d'exception, jusqu'au jour où les années aidant, on découvrira que nul mieux que lui ne représentait la tradition.

Il en est de la tradition comme de ces fleuves dont le cours par moments se perd en quelque anfractuosité pour reparaître inopinément plus loin, tant que parfois sa direction nouvelle semble devoir faire nier qu'il s'agit là du même cours.

La tradition musicale française est, dans l'histoire de l'art, l'un des plus vifs témoignages de ces développements que les circonstances s'unirent à contrarier. L'ignorance de notre passé facilita les influences étrangères tour à tour italiennes et allemandes; tour à tour les œuvres de Gluck, de Rossini, de Meyerbeer ou de Wagner imposèrent à notre musique des inflexions qui n'étaient point natales et ne s'adaptaient à notre pensée qu'en en affaiblissant le caractère. Ce sera l'un des plus singuliers et des plus attachants spectacles, pour ceux qui viendront plus tard étudier le mouvement de la pensée musicale, que cette coalition d'efforts qui s'ingénièrent à rafraîchir vers 1875 les expressions de la musique française ou plutôt à dégager une musique véritablement française du sein des apports étrangers qui la submergeaient.

On rappelait un jour qu'au début des auditions que dirigea Charles Bordes et où les chanteurs de Saint-Gervais restituèrent l'admirable trésor des musiciens français des quin-

zième et seizième siècles, l'un des auditeurs les plus assidus et les plus curieux était précisément Claude Debussy ; depuis lors, nous avons vu dans son œuvre par les *Chansons de France* pour quatre voix, par l'*Hommage à Rameau*, par l'utilisation des modes du chant grégorien dans *Pelléas*, par les articles de la *Revue Blanche*, que Claude Debussy tenait nos vieux maîtres français pour ses prédécesseurs et ses modèles, beaucoup plus que Schumann ou Wagner, par exemple.

Ce n'était point là pur goût d'archaïsme ou désir de pastiche ; parmi les compositeurs français d'aujourd'hui il est bien l'un de ceux qui se préoccupent le moins de l'étude historique de la musique ; son érudition musicale ou la curiosité de ses connaissances fut guidée beaucoup plus par les désirs de sa sensibilité que par une ordonnance de musicographe.

Mais il a, comme ces vieux maîtres charmants, une âme sensible aux moindres vibrations harmoniques ; il a comme eux le sens du pittoresque, le goût de la polyphonie délicate, et le sens de l'expression variée obéissant aux directions intérieures de la sensibilité et non pas aux prescriptions rigoureuses d'un « développement ».

Après avoir crié à l'anarchie devant les œu-

vres de Claude Debussy, l'envie s'épuise maintenant à lui refuser une grande part de son originalité, en rejetant le mérite sur des sources diverses, particulièrement sur les musiciens russes. Les représentations de *Boris Godounow* suscitèrent de tels propos ; et s'il est permis de rappeler une anecdote personnelle, dirai-je qu'un soir où je sortais de chez Claude Debussy, me hâtant précisément pour aller entendre *Boris*, le compositeur me dit avec une expression plaisante et ironique : « Vous allez entendre *Boris*; ah! vous verrez, il y a tout *Pelléas* là dedans. »

Il me dit cela d'un air grave, et l'ironie habituelle de son regard, accrue encore à ce moment, témoignait qu'il n'ignorait rien des jalousies environnantes.

Pourtant on eût dû se souvenir que Claude Debussy avait été en France l'un des premiers à vanter les chefs-d'œuvre de l'école russe : pour cela, un soir même, à un concert de la Société Nationale, il se fit entendre comme pianiste.

Alors qu'il était encore fort jeune, des circonstances firent qu'il dut passer quelque temps en Russie, son âme éprise déjà de sonorités fut attirée et charmée par la curieuse modulation de ces thèmes populaires où s'est alimentée toute la beauté de ce que nous

appelons aujourd'hui l'École Russe. L'impressionnisme coloré de ces thèmes devait fatalement le séduire, le mode d'expression vocale des chanteurs populaires l'attira; il était impossible que la nouveauté de tout cela ne fît pas sur ce jeune cerveau une considérable impression, mais tout se fondit dans l'expression naturelle de son génie et, tamisé à travers un cerveau bien français, prit une qualité nouvelle.

Il serait aussi absurde de nier l'influence russe dans la formation de l'expression debussyste que ce l'est de dire, comme certains, que tout Debussy est dans Moussorgsky.

Avant même d'aller en Russie, Debussy avait écrit des œuvres qui témoignent d'un esprit original et d'un style vraiment personnel : *la Damoiselle élue* et quelques mélodies, entre autres. Souvenons-nous seulement que l'Institut s'insurgea contre les innovations harmoniques du jeune « prix de Rome », dès *le Printemps*, poème symphonique, envoyé de Rome en 1887, dont l'audition fut refusée par les académiciens chargés alors de présider à l'évolution de l'art en France.

Il serait intéressant de pouvoir connaître certaines œuvres inédites, tel cet *Almanzor*, premier envoi de Rome en 1886, ou cette *Fantaisie* pour piano et orchestre qui fut écrite

en 1889 immédiatement après *la Damoiselle élue ;* mais des mélodies, telle *l'Ombre des arbres dans la rivière* (dans les *Ariettes oubliées*), qui fut écrite bien avant d'être publiée, témoigne que l'originalité de Claude Debussy n'avait point besoin du secours d'autrui pour se dégager nettement.

Depuis ce moment jusqu'à celui où nous écrivons, le compositeur n'a fait que préciser peu à peu les qualités qui se décèlent dès ses premières pages. La délicatesse, la discrétion, la couleur, la sensibilité qui se montrent dans *la Damoiselle élue*, ne sont-ce pas celles que nous trouverons développées et affirmées dans *Pelléas et Mélisande*, dans les *Nocturnes*, dans *la Mer*, aussi bien que dans le *Prélude à l'après-midi d'un Faune* ou les mélodies.

Si *Pelléas et Mélisande* a fait le plus pour la gloire de Claude Debussy, et, si à la vérité, ce drame lyrique est l'une des plus durables pages de ce compositeur, c'est surtout par son œuvre de musique de chambre que l'enthousiasme debussyste s'est tout d'abord alimenté et établi.

Bien avant l'apparition de *Pelléas* (1902) des groupes restreints d'amateurs de musique nouvelle étudiaient les *Cinq Poèmes de Baudelaire*, les *Fêtes galantes*, les *Chansons de Bilitis*, les *Proses Lyriques* : c'était déjà presque tout

l'œuvre mélodique du compositeur; les *Ariettes oubliées* et le second recueil des *Fêtes galantes* devaient être publiées peu après *Pelléas*.

Même aujourd'hui que Claude Debussy s'est affirmé comme l'un des premiers symphonistes de l'Europe et assurément le plus séduisant, quelques-uns le voient avec joie poursuivre une œuvre mélodique dont des pages anciennes ou récentes comptent parmi les plus belles fleurs d'une époque riche entre toutes.

Nous avons assisté en France, depuis trente ans environ, à la plus merveilleuse floraison de lieder. L'art des Gabriel Fauré, Castillon, Chausson, Henri Duparc, Pierre de Bréville, Charles Bordes, puis plus tard de Maurice Ravel, de Déodat de Séverac, d'Albert Roussel, de Florent Schmitt, de Gabriel Grovlez a doté la France d'un ensemble de mélodies où se dévoilent les meilleurs aspects de la sensibilité française et qui permirent une union savoureuse et charmante de la poésie et de la musique.

La trentaine de lieder qui constitue l'œuvre mélodique de Claude Debussy reste parmi les meilleurs témoignages de cette époque, les plus subtils et les plus variés.

Tout d'abord la simple considération des poèmes sur lesquels ils furent écrits révèle

chez le musicien un sens littéraire avisé, un goût artistique plus sûr que celui qui régla longtemps pour les musiciens le choix des poèmes à mettre en musique, mais c'est que Debussy n'appartient pas seulement au mouvement musical de son temps. Il fréquenta, lors de ses débuts, dans les milieux où se formait l'esthétique littéraire qui nous valut les plus belles œuvres du dix-neuvième siècle finissant : il vivait parmi de jeunes écrivains dont les maîtres étaient Verlaine et Mallarmé, dont les dieux étaient Baudelaire et Villiers de l'Isle-Adam. Ses premières compositions furent publiées par un éditeur littéraire, à la Librairie de l'Art indépendant, où se rencontraient Henri de Régnier, Pierre Louys, André Gide, etc. L'esprit délicat du compositeur, sa nature sensible et affinée ne pouvaient manquer de se sentir attirés par l'aristocratisme artistique des disciples intellectuels de Mallarmé. Ainsi il s'appliqua à ne traduire musicalement que la pensée littéraire d'écrivains excellents : ce furent Verlaine dans les *Fêtes Galantes* et les *Ariettes oubliées*, Rossetti dans la *Damoiselle élue*, Mallarmé dans le *Prélude à l'après-midi d'un Faune*, enfin Mæterlinck dans *Pelléas et Mélisande*.

Nul ne pouvait, au reste, prétendre mieux que

Claude Debussy à traduire la pensée souvent furtive et mystérieuse, musicale et évocatrice de ces écrivains : les témoignages qu'il nous a donnés de sa compréhension sont proprement étonnants. Lorsque l'on considère les traductions musicales des *Cinq Poèmes* ou des *Fêtes Galantes*, on éprouve aussitôt le soin avec lequel le compositeur s'est appliqué à transformer la qualité et la matière de sa musique selon l'esprit du poète ; il y a loin de la gravité, de la forte et pleine matière musicale de *Recueillement* ou de la *Mort des Amants*, à la délicatesse tendre ou spirituelle du *Faune* ou des *Fantoches*.

Des esprits superficiels inclinent à dire, sans presque l'avoir entendue, que la musique de Debussy est toujours semblable à elle-même : on pourrait répliquer d'abord qu'elle conserve ainsi le mérite de ne ressembler point à d'autres : mais il n'est point de reproche plus immérité à lui faire que de l'accuser de monotonie : autant en accuser Baudelaire, Verlaine ou Mallarmé. En fait, même en tenant compte de la grande beauté des lieder de Chausson, de Duparc ou de Fauré, l'on peut affirmer que nul n'a dépassé Debussy dans l'intelligence du commentaire musical d'un poème. Il n'est point de page de Baudelaire plus subtilement évo-

quée que *Recueillement* ou le *Jet d'eau*, et si l'on écoute la dizaine de poèmes verlainiens que le compositeur illustra, l'on ne peut manquer d'éprouver combien la phrase tendre et langoureuse de *C'est l'extase*, le rythme sourd et grave du *Faune*, la verve endiablée des *Fantoches* la mélancolie du thème délicieux de *Spleen*, la souple rythmique des *Chevaux de bois*, combien tous ces thèmes divers et ces atmosphères diverses créées par les dessous harmoniques, combien tout cela atteste non seulement la subtile intelligence du compositeur, mais les ressources musicales de la nature la plus sensible peut-être aux minimes modulations de l'univers, que l'on ait jamais rencontrée depuis les origines de la musique.

Tout ce sens des jeux de couleurs de l'atmosphère, tout ce sens du mystérieux, ce souci d'évoquer plutôt que de décrire, cette obsession de l'infinie mobilité de la lumière, qui tiennent dans le mot « impressionnisme » caractérisent ses œuvres, du moins ses premières œuvres.

Ce n'est pas, en effet, par de seuls dons techniques, par de seules innovations harmoniques que Claude Debussy mérite à juste titre de passer pour l'un des plus grands musiciens de France et pour le plus séduisant génie musical de l'Europe actuelle : c'est par les qualités

de sa sensibilité, c'est par la merveilleuse entente de son style musical et des fins où il tend, c'est par l'appropriation la plus sûre de sa langue sonore et des émotions qu'elle veut susciter. Nul musicien n'a poussé plus loin dans la voie d'évocation du mystérieux et de de l'impalpable : ses harmonies douces, délicates et souvent étranges émeuvent en nous mille ressorts secrets qu'aucune autre musique n'avait su toucher ; aussi bien n'en prenons pour témoignage que l'émotion de tous ceux-là qui entendirent *Pelléas et Mélisande* et qui éprouvèrent le charme irrésistible et toujours singulier qui en anime mainte scène et particulièrement celle des souterrains du château, celle de la tour, lorsque Mélisande lisse ses cheveux à la fenêtre, et cette scène poignante de la mort de Pelléas où rien ne vient heurter bruyamment l'oreille et où la puissance se dégage non pas de la quantité de l'orchestre, mais de la somme considérable d'émotion qu'enferme l'atmosphère angoissante de cette inquiétude, de cette passion, de cette haine dont le conflit s'achève dans la mort.

A l'encontre d'autres musiciens de notre heure, Richard Strauss ou Gustave Mahler, par exemple, Claude Debussy ne surcharge point son orchestre, il obéit à la loi française du

style qui veut le maximum d'expression avec le minimum de moyens. Nous avons subi si longtemps en France l'influence wagnérienne et l'abus de sa violence expressive, que nous avons peine à dégager l'idée de puissance de la notion de quantité orchestrale ; le caractère de l'œuvre debussyste réside dans la qualité des timbres, dans l'infinie variété, dans la subtilité extrême des tonalités, mais aussi dans la profonde humanité des accents. Pour cela il n'est même pas besoin de l'orchestre, il suffit à Debussy de quelques instruments pour donner la mesure de sa subtilité harmonique. Il n'a pas même besoin de plus d'un instrument pour attester ce don merveilleux de symphoniste et son œuvre pour piano révèle un coloriste qui, reprenant la tradition française de la musique pittoresque, lui a donné un éclat et une qualité, qui dépassent même l'œuvre délicieuse d'un Couperin ou d'un Rameau.

C'est surtout dans ses trois derniers recueils (1) que l'œuvre pour piano de Debussy s'affirme originale, puissante et émouvante. Les titres à eux seuls indiquent leurs intentions descriptives et évocatrices : *Pagodes*, *Soirée*

(1) Les deux cahiers de « Préludes » qui comptent quelques-unes des plus belles pages du compositeur ont paru depuis le moment où cet article fut écrit.

dans Grenade, *Jardins sous la pluie*, *Reflets dans l'eau*, *Cloches à travers les feuilles*, *Poissons d'or*, *etc...* ; mais ce n'est qu'une audition répétée et attentive qui peut en révéler toute la force d'émotion.

La fluidité de sa musique se prête mieux qu'aucune autre à l'évocation de l'eau ; c'est un thème que Claude Debussy affectionne et auquel il doit quelques-unes de ses plus belles pages, tels *les Jardins sous la pluie*, les esquisses symphoniques de *la Mer*, ou la scène adorable de la fontaine dans *Pelléas*.

Il est impossible à un esprit ou plutôt même à une sensibilité que n'asservit pas une étroite religion du passé de n'éprouver pas tout ce que contiennent de charme, de vérité évocatrice et de sensualité intellectuelle des pièces telles que la *Soirée dans Grenade* ou cette courte page étrangement impressionnante qui s'intitule : *Et la lune descend sur le temple qui fut*.

La musique de Claude Debussy aura toujours contre elle ceux qui veulent à tout prix qu'une œuvre musicale prouve quelque chose, comme si l'œuvre d'art avait une autre finalité que la beauté pour elle-même. Avec bonheur Claude Debussy a libéré de nouveau la musique française de toutes ces prétentions philosophiques, métaphysiques ou morales qui alimentent trop

souvent la musique allemande ; que ces buts soient conformes au génie germanique, cela n'est point niable, mais ils sont aussi peu conformes que possible au génie français.

La musique française n'a pas eu de caractère national ou presque pendant un siècle ; la nationalisation de la musique en France n'est pas l'œuvre de Debussy seulement, c'est un mouvement d'idées qui se poursuit depuis trente ans et plus, et auquel ont concouru les meilleurs esprits de la musique, mais nul n'a apporté à la thèse d'un esprit musical véritablement français un plus éclatant témoignage ni une plus claire conscience que Claude Debussy.

Par lui revivent la sensibilité claire, délicate, expressive et émouvante, la qualité intellectuelle et l'esprit souple propre à la tendresse aussi bien qu'au sourire : en un mot tout ce qui caractérise les vrais précurseurs de la musique française actuelle, les vieux trouvères aussi bien que nos maîtres de la Renaissance, nos clavecinistes de Chambonnières à Dandrieu aussi bien que Jean-Philippe Rameau. Il y a entre eux et Claude Debussy la différence inhérente à l'évolution des siècles, mais les uns et les autres donnent, à l'égal de nos œuvres littéraires ou plastiques, la mesure de ce que l'on appelle communément le génie français.

Ce n'est point rabaisser cette œuvre que de l'affirmer française ; en dépit de ceux qui assurent que la musique est un art universel, il est permis de penser que nul peut-être n'atteste mieux la race et que cela n'exclut en rien l'intérêt ou l'attachement universel qui peut s'y appliquer. Malgré tout, Schumann et Wagner sont des musiciens allemands ; l'âme de la Norvège vibre dans l'œuvre de Grieg, comme celle de la Hongrie dans Liszt ; Moussorgsky affirme le caractère russe aussi bien que Haydn, Schubert et Mahler les variations de l'esprit de Vienne, et nous goûtons en leur présence de variables et de profondes joies.

L'accueil fait à Claude Debussy hors de France atteste que cet esprit français atteint par son génie l'essence de l'âme moderne : le succès de *Pelléas et Mélisande* à Milan, à New-York, à Bruxelles, à Cologne, et le triomphe qui l'accueillit à Londres, les judicieux articles écrits sur son œuvre en Angleterre, en Allemagne, en Italie, en Espagne, l'affection presque toujours enthousiaste qu'elle fait naître en des lieux divers, et même les adversaires que cette œuvre a suscités, ne sont-ils pas d'irrécusables aveux de sa grandeur et de sa beauté ?

1909.

A PROPOS D'UN OUVRAGE SUR CLAUDE DEBUSSY

Tandis que se multipliaient à l'étranger, et particulièrement en Angleterre, les articles, les brochures, les conférences et les ouvrages touchant l'auteur de *Pelléas et Mélisande*, aucun ouvrage français n'avait encore été consacré en son entier à notre compatriote. Cependant l'abondance et la qualité de ses œuvres, la maturité et la solidité de ses dernières productions indiquaient depuis quelque temps qu'il pouvait être loisible et profitable de parler de l'œuvre de Debussy, non pas en dernière analyse, mais avec quelque certitude de ses directions décisives.

Certes il est encore trop tôt et nous ne pouvons que nous en réjouir, pour prétendre à tracer de cette œuvre une image définitive : la maturité de Claude Debussy n'est certes point sur son déclin : nous attendons encore *la Chute*

de la Maison Usher, *le Diable dans le Beffroi*, et cette *Histoire de Tristan* dont nous souhaitons qu'elle donne à nos regrets de wagnériens désabusés de nouvelles raisons de nous affectionner au génie de notre race. A défaut d'une image plus complète, il convenait cependant de dédier à sa gloire plus que l'hommage un peu furtif de nos articles de revues.

Il y a un moment charmant dans la gloire d'un grand esprit qui la dédaigne, c'est celui où son œuvre ne compte encore parmi ses admirateurs que des enthousiasmes fervents et mesurés ; c'est le moment où s'achève la solitude des incompréhensions presque unanimes, où ne fait que poindre l'ère des admirations irraisonnées et mondaines. La gloire de Claude Debussy commence à franchir ce passage : voici le moment où les debussystes de la première heure éprouveront quelque impatience à entendre les uns et les autres parler à tort et à travers d'un maître longtemps dénigré.

Déjà les gens du monde éprouvent qu'il est convenable de ne plus sourire et qu'il est bienséant d'ajouter à l'admiration pour Puccini, Massenet ou Rodolphe Berger, quelque sympathie pour l'auteur des *Jardins sous la pluie*.

Dédaignons ces admirations : nous savons ce qu'en vaut l'aune ; encore faut-il se réjouir

que la personnalité de Debussy, volontairement solitaire, interdise presque absolument l'instinct potinier des gazettes. Déjà, hors de certains milieux où l'on vit vraiment de beauté et de curiosité, parler de musique française devient insupportable tant l'on s'y heurte invariablement à des éclectismes déconcertants. On peut encore à l'étranger y goûter quelque plaisir : j'ai pu, au cours de conférences, en Suisse, en Belgique et surtout en Angleterre, constater la qualité ardente et sincère des debussytes étrangers. Il en est d'autres par ailleurs, Barcelone en compte un certain nombre ; Ildebrando Pizzetti formula en Italie l'opinion de quelques jeunes hommes que ne satisfait point l'esthétique de M. Leoncavallo ou de M. Mascagni ; pour être plus rares en Allemagne, ils n'en sont pas moins ardents, et je gage, que plus même à l'étranger qu'en France, on accueillera avec fruit l'ouvrage de M. Louis Laloy sur notre compositeur.

La personnalité de M. Laloy autorise et justifie ce volume : voilà déjà longtemps qu'au *Mercure musical*, puis à l'*S. I. M.*, il manifesta à maintes reprises son admiration raisonnée pour le musicien des *Estampes*. Ses articles sur *la Mer*, sur la *Nouvelle manière de Claude Debussy* entre autres, restent parmi les meil-

leures contributions à la bibliographie debussyste. Son intimité avec le musicien n'atténue en rien la valeur d'une critique sagace et sûre et permet au contraire un plus strict contrôle de l'œuvre.

Paru dans une collection destinée, non pas à des professionnels, mais à des amateurs cultivés et délicats, on chercherait en vain dans l'ouvrage de M. Laloy quelque indication technique, ou quelque analyse des formes ; avec sagesse, il s'est bien plutôt proposé de dégager l'esprit qui gouverne cette œuvre séduisante, l'élève au-dessus de son temps et lui assure de survivre. D'ailleurs l'œuvre de Claude Debussy deviendrait avec injustice un sujet exclusif pour musiciens : la plupart ont été des derniers à comprendre l'œuvre de leur confrère ; je ne parle pas des plus jeunes qui nourrissent presque tous pour cette œuvre une admiration vive et sincère, mais hormis Messager et Fauré d'une part, Vincent d'Indy de l'autre, la plupart des compositeurs de la génération précédente n'eurent pour ce nouveau venu que des sourires apitoyés. Certains s'efforcent aujourd'hui, non parfois sans maladresse, de réparer leur ancienne erreur ; mais qui s'y trompe ?

Les plus sincères admirateurs de Claude Debussy dès ses débuts furent des écrivains et

des peintres que ne heurtaient point les libertés techniques de ces œuvres et qui se laissaient prendre par le charme délicat et puissant de ses œuvres, sans pousser l'analyse au delà des bornes de leur intime émotion.

Tous ceux qui voudront considérer l'œuvre de Debussy, indépendamment de l'époque littéraire où elle apparut, ne pourront avoir du musicien qu'une idée incomplète et fausse. C'est par là que s'explique la satisfaction que causent encore beaucoup plus généralement à des amateurs d'art qu'à des musiciens nourris de classicisme les œuvres de ce compositeur. L'œuvre des romantiques allemands ou celle de Berlioz ne baignèrent pas à ce point dans l'atmosphère littéraire de leur temps.

A cette heure-ci où les liens de la musique et des lettres ne se sont point relâchés, bien au contraire, il n'est point d'œuvre musicale qui représente mieux une époque esthétique que ne le fit à son heure l'ensemble formé par des recueils de mélodies tels que *Fêtes Galantes* (1er recueil), *Cinq poèmes* et des pièces symphoniques telles que le *Prélude à l'après-midi d'un Faune* ou les *Nocturnes*.

Les propos qui se tenaient dans la boutique de Bailly, à la *Librairie de l'Art indépendant*, où fréquentaient les esprits les plus originaux

de la jeune littérature, ne furent pas sans déterminer ou plutôt sans aider à la révélation de l'esthétique qui s'affirmait peu après dans *Pelléas et Mélisande*. Il ne s'agit point tant là d'une influence de la littérature sur le compositeur que d'une atmosphère commune à tous les esprits curieux d'art vers 1890. L'originalité de Claude Debussy est née en même temps que celle de ces écrivains, elle s'est développée par les mêmes causes, les racines en étaient profondes et personnelles.

La précocité de la formation s'atteste d'ailleurs de plusieurs faits. Ce n'est point, à vrai dire, dans la cantate du prix de Rome : *l'Enfant prodigue*, que l'on pourrait découvrir le vrai Debussy ; elle donne, quand on se reporte à l'esprit véritable du jeune compositeur à ce moment, l'impression d'une habile mystification. Il n'y a dans *l'Enfant prodigue* que de vagues coins où se marque un esprit personnel, la plus grande part en est d'une mélodie facile qui fait assurément plus songer à Massenet qu'à *Pelléas et Mélisande ; l'air d'Azraël* et *l'air de Lia* donnent le ton général assez fade d'une musicalité banale et dénuée d'émotion réelle.

Ce qui donne à penser que ce n'est là qu'un volontaire devoir d'écolier avisé qui sait avec

quelle sauce on allèche certains Messieurs de l'Institut c'est qu'une très curieuse mélodie des *Ariettes oubliées* « L'ombre des arbres dans la rivière », mélodie déjà pénétrée de l'esprit debussyste et des formes musicales chères à son auteur, fut écrite quatre ans avant le prix de Rome et que deux ans après ce prix, il écrivait cette exquise *Damoiselle élue* qui, sans être une de ses œuvres capitales, n'en reste pas moins un de ses ouvrages les plus caractéristiques.

Et d'ailleurs son second envoi de Rome, *Printemps*, suite symphonique (1887), fut jugé par l'Institut vraiment trop peu orthodoxe et l'on s'y opposa à son exécution, ce qui amena Debussy l'année suivante à se refuser à faire interpréter *la Damoiselle élue* autrement qu'accompagnée de *Printemps*.

M. Laloy confirme d'une autre anecdote la vérité de cette formation précoce. Il nous apprend qu'avant le prix de Rome, Claude Debussy, étant dans la classe de Guiraud au Conservatoire, apporta à celui-ci une petite partition écrite d'après la *Diane au Bois* de Banville ; Guiraud lui dit : « Eh bien, c'est très intéressant tout çà, mais il faut le réserver pour plus tard ou bien vous n'aurez jamais le prix de Rome. » Que le nom de Guiraud soit sauvé

de l'oubli pour cette parole clairvoyante et sceptique.

Nul ne verra jamais cette partition de *Diane au Bois*. On peut le regretter pour l'étude de la formation intellectuelle du compositeur, et parce qu'on peut être assuré que dès ce moment Claude Debussy écrivait « du Debussy ».

Le caractère de cet esprit est si nettement imprimé qu'il ne pouvait manquer de s'affirmer de bonne heure, l'indépendance de son allure intellectuelle le mettant à l'abri de prendre conseil du goût le plus en faveur ou d'y céder en quoi que ce fût.

Le mélange d'assurance dans la direction et d'indolence volontaire dans les opinions marque nettement cette singulière figure : chez lui le sens le plus sûr et le plus affiné des choses s'unit à un goût du paradoxe. Par ses qualités personnelles de sensibilité et d'ironie dans les propos et les écrits, par sa délicatesse émotive et sa clarté puissante dans ses œuvres, Claude Debussy est à cette heure l'un des esprits les plus représentatifs de nos secrètes aspirations.

Les adversaires ignorants de cette musique s'obstinent encore à parler de procédé, laissant entendre qu'il n'y a là qu'une mode qui passera à l'égal des souliers américains ou des démesurés chapeaux féminins. Il est fatal que

des questions de technique soient fréquemment agitées au temps des révolutions artistiques : mais fâcheusement la majorité considère le procédé comme l'essentiel et rapetisse ainsi toute œuvre. Il en fut de même assez longtemps pour l'impressionnisme pictural et il s'en rencontre encore pour penser que l'intérêt des tableaux de Monet ou de Renoir réside principalement dans une question de tons purs et d'équilibre de complémentaires, que pareillement l'intérêt de la venue de Debussy tient dans l'emploi de successions de quintes ou de neuvièmes. Outre que nul procédé ne peut s'affirmer inédit, on perd trop souvent de vue la question « humaine ». Les œuvres d'art ne sont point au seul usage des mandarins, s'il est vrai qu'elles ne sont guère faites pour la masse, qu'elle soit au regard de l'art, bourgeoise ou populaire, il n'importe, mais il est des esprits inaptes à disputer des questions de technique et qui n'en sont pas moins sensibles à la beauté d'Élémir Bourges ou d'André Gide, de Degas, de Cézanne ou de Marquet, de Rodin ou d'Aristide Maillol, de Dukas ou de Debussy.

Qui de nous n'a éprouvé à l'audition d'une œuvre de ce compositeur que les esprits les plus près de sa compréhension et en tout cas

les plus sensibles à l'émotion, au charme qui s'en dégagent n'étaient pas toujours des musiciens, si nous entendons par là les gens quelque peu frottés de solfège et de piano, peut-être même d'harmonie et de contrepoint, et nourris de classiques allemands. Ce sont ceux-là qui s'ingénièrent, ne retrouvant plus dans ces œuvres leur guide-âne, à faire passer les compositions de Debussy pour des objets de curiosité, ravalant ces constructions sonores au rang de simples bibelots. Sachons gré à Louis Laloy d'avoir justement insisté sur l'humanité de cette œuvre. Certes, Claude Debussy, à l'égal de ses confrères littéraires du symbolisme, a pu donner un moment dans le goût un peu exclusif du rare et du mystérieux, mais considérons combien le sens d'un dandysme musical ne vint jamais affaiblir chez lui la qualité d'une émotion sincère, communicative, et profonde ; rappelons-nous les phrases initiales et terminales de *Recueillement*, la pure atmosphère de *la Damoiselle Élue*, la singulière ardeur de *la Chevelure* et il ne s'agit là que d'œuvres anciennes. N'en avons-nous pas éprouvé à maintes reprises le charme pénétrant et prenant, sans éclat et sans attitude, et sans fard ? S'il nous semble parfois aujourd'hui un peu atténué, ce n'est que par le voisinage en

nos souvenirs de pages plus puissantes et plus émouvantes, le *Colloque sentimental*, les dialogues de *Pelléas et Mélisande*, ou le délicieux *Promenoir des Deux Amants*.

On ne peut que souscrire sans réserve à ce propos de Louis Laloy : « Ces œuvres n'étaient pas seulement des beautés que l'on admire, mais des amies toujours désirées et qu'une secrète mélancolie rend plus chères encore ; nées dans la profonde solitude, elles se savaient vouées à l'impossible, dédiées à l'absence et n'attendaient à leur tendresse nulle réponse : c'étaient des vierges pensives, en exil sur cette terre. Ce sont elles qui ont apporté, non aux musiciens seulement, le message d'une nouvelle alliance. Une foi était en elles, qui dépassait les bornes d'un art particulier et une génération vit aujourd'hui dont les *Nocturnes* et *Pelléas* ont formé plus que le goût : le cœur. »

La grande vertu de Debussy fut d'avoir chéri la grâce, mais non point celle que répandirent, en de faciles mélodies, Massenet ou les Italiens qu'aime la foule. Il y faut un goût assuré et plus que du désir de plaire ; mais ce fut déjà une audace, venue dans un temps de gravité musicale qui atteignait aussi bien à la grandeur qu'à l'ennui, de songer surtout au plaisir et de renouer par là même, la tradition

de Couperin, de Dandrieu et de Rameau dont la force est faite de grâce, dont les évocations ne prétendent pas à autre chose qu'à satisfaire le goût des esprits délicats et qu'à prolonger dans les âmes l'émotion simple et sincère de leur harmonieux aveu.

L'art n'est jamais si inutile que lorsqu'il se propose d'être utilitaire et de servir une autre cause que celle de la vie libre et de la beauté. Pour avoir voulu être sociale, métaphysique ou religieuse avec Wagner ou César Franck, la musique s'affublait de plus en plus d'un pédantisme déprimant, se réduisait aux bornes d'une thèse et aux procédés les plus étroits du développement. Cependant l'art de plaire ne s'enseigne pas en vingt leçons : on ne peut songer sans regret et sans une irritation profonde à l'œuvre qu'eût laissée Ernest Chausson, par exemple, s'il eût pu se dégager des scrupules et des commandements qu'il s'imposa toute sa vie. Il avait une sensibilité exquise et fut des premiers à comprendre dans quelle mesure les lettres et l'art plastique pouvaient impressionner la musique présente ; il n'en est point qui marque mieux le passage du franckisme et du wagnérisme à notre musique actuelle : mais il n'osa pas s'abandonner à cette sensualité intellectuelle qu'il portait en lui et qui conserve

à certaines pages de son œuvre une délicate et forte beauté.

Une obsession de « chasteté intellectuelle », si l'on peut ainsi dire, s'appesantissait sur la musique française, influence doublement coupable dans l'espèce, car si la musique est le plus sensuel des arts, la musique française, en outre, n'a jamais pu se départir d'un sensualisme qui fait peut-être sa faiblesse aux yeux des professeurs allemands, mais qui fait à nos yeux sa grâce, sa vérité et sa vie et qui conserve après deux ou trois siècles aussi fraîches qu'au premier jour les pages d'un Costeley, d'un Couperin, ou d'un Daquin.

Il n'est point, dans toute la musique, d'esprit plus voluptueux que celui de Claude Debussy : toujours sa pensée baigne dans la volupté de sentir ; sensible infiniment aux moindres appels de la vie, de la nature et de la joie, il prolonge en nous savamment la douceur parfois mélancolique de s'éprouver sentir et vivre.

Cependant l'élément de puissance s'est depuis lors accru dans son œuvre avec une progressive certitude. Ceux qui depuis dix ans ont suivi le développement du compositeur, ont vu avec joie s'atténuer peu à peu les vestiges de cette mélancolie et ce qu'elle comportait de passager, pour voir s'affirmer fortement une

puissance véritable qui sait toujours demeurer harmonieuse et vraie, et qui fait la grandeur du dernier acte de *Pelléas* aussi bien que du triptique de *la Mer*.

Nul d'entre les musiciens français n'aura su mieux que lui équilibrer ces deux éléments musicaux : le charme et la puissance, éviter à l'un de s'affaiblir en mièvrerie, à l'autre de s'exaspérer en violence. S'il est vrai que l'on ne saurait trouver dans son œuvre la volonté de *Salomé* ou la force étreignante de *Boris Godounov*, du moins n'y éprouve-t-on rien de vulgaire ni d'insignifiant; du moins sentons-nous en nous-mêmes que cette œuvre-là vient de plus loin que des formules et des procédés si originaux soient-ils, qu'elle est née de la sensibilité la plus perspicace et la plus fine et, pour nous, la plus ressemblante.

Il est malaisé de rencontrer parmi nos écrivains même, hormis peut-être Henri de Régnier, un esprit qui reproduise mieux notre race, une figure plus française. Rien n'y fait de saillie énorme, tout y est délicatement mesuré : c'est un abandon sans vulgarité, une émotion sans grandiloquence. Ne cherchons pas dans cette œuvre ce qui vraiment ne saurait y être, en vertu de ces ascendances ; mais, à cette heure de renouveau de la musique française, est-il en

vérité possible de découvrir un autre esprit qui puisse donner à nos sens la mesure de nos qualités avec plus de charme et de véracité ?

Et cependant il faut penser que tous les aspects de son œuvre ne sont point encore découverts; je suis de ceux qui s'étonnent de n'y point trouver encore plus d'accents de cette ironie qui lui est propre dans ses expressions littéraires. Le comique musical, l'ironie musicale sont des expressions où Claude Debussy pourrait tout aussi bien exceller, il nous semble, et des domaines que ses vertus pourraient avec profit renouveler; peut-être quelque jour comblera-t-il notre attente. Attendons *le Diable dans le beffroi*, attendons aussi cette *Histoire de Tristan*, qui, sans atténuer la grandeur du Tristan germanique de Wagner, ramènera pour nous dans une atmosphère française notre belle et nationale légende, comme l'a fait littérairement Joseph Bédier.

Nous avons encore beaucoup à attendre d'un esprit fertile et puissant qui déjà nous a tant donné, et il faut savoir gré à ceux qui comme Louis Laloy, en fixant un moment notre regard sur cette œuvre, nous donnèrent de justes raisons de caresser ces espérances.

A PROPOS D'UNE COMÉDIE MUSICALE : *L'HEURE ESPAGNOLE* DE MAURICE RAVEL

A Léon-Paul Fargue.

Quel que soit l'avenir de cette œuvre charmante et spirituelle, quel que soit le sort que lui réserve un public trop accoutumé peut-être à la gravité et qui si souvent gagna l'esprit de géométrie aux dépens de l'esprit de finesse, la représentation, par nous si longtemps attendue et souhaitée, de *l'Heure Espagnole* n'aura pas été seulement une nouvelle occasion d'admirer l'un des meilleurs musiciens de ce temps-ci. Elle est le lieu de considérer la question attachante du « comique musical », attachante, du moins pour ceux que la religion du sérieux à tout prix n'a pas par trop démunis de quelques vertus qui firent de tout temps l'avantage et l'agrément de notre race.

Assez longtemps le sens d'une gravité étrangère influença la musique en France; un effort de près de trente années libère aujourd'hui peu à peu notre expression musicale. Le souci de nos traditions véritables hante notre musicographie, cependant que les œuvres des meilleurs esprits de la musique actuelle en attestent le juste objet.

Voici quelques années une enquête sur Wagner révéla nettement l'esprit qui gouverne la musique en France et comme quoi nous pouvons nous réjouir aujourd'hui d'une rivalité qui s'emploie à recréer un caractère musical qui nous soit propre, tel que nous l'eûmes aux beaux temps des Maîtres de la Renaissance, aux temps délicats et sensibles de nos meilleurs clavecinistes.

On ne se dégage pas aisément de plus d'un siècle d'influences étrangères : la tradition rompue par l'italianisme de Rossini et le germanisme de Meyerbeer acheva de céder au génie des grands Allemands. Le romantisme de Schumann affadi par l'aisance excessive de Mendelssohn, prétendait à représenter la sensibilité et la clarté françaises. Le sens du pittoresque de Liszt et la sensibilité concentrée de Chopin auraient assurément pu mieux défendre nos qualités essentielles si l'on avait

tout d'abord mieux compris ces deux maîtres.

Le coup de massue de l'Hercule de Bayreuth fit se taire encore un moment des revendications légitimes. L'esprit des novateurs ne put méconnaître la vertu des œuvres wagnériennes et l'attrait de leurs desseins esthétiques. Peu à peu fut découverte la qualité de chefs-d'œuvre en des drames tels que *Tristan* ou *Parsifal*, mais tout à la fois s'avéra, comme une simple prétention, la révolution esthétique qu'ils voulaient affirmer.

Le génie, profondément ingénu, de César Franck, rallia autour de lui un concours de jeunes hommes, épris de musique pure et dédaigneux de conventions scéniques. Mais l'influence wagnéro-franckiste, en dépit de sa nécessité momentanée, ne pouvait prolonger sans danger le poids de sa métaphysique et de son instinctive religiosité. Le debussysme, par sa spontanéité consciente, son sensualisme intellectuel et sa fraîcheur d'impressions attira naturellement les esprits soucieux d'entendre de la musique qui put satisfaire enfin le désir d'être charmé.

Trop longtemps on méprisa le goût de plaire, l'abandonnant à de faciles fabricants : on se détournait de la grâce, par désir d'être surtout grave et l'on semblait venir à croire qu'en mu-

sique le mot « grâce » ne devait plus signifier qu'une vertu théologale.

Les partisans de la « musique sérieuse » des « théories », et des « art de faire une sonate enseigné en vingt leçons », prétendirent que la préciosité était le plus terrible des maux. Musicalement, le plus terrible est l'ennui, surtout en France.

Sans se soucier de ces théoriciens, la sensibilité française, le pittoresque et l'esprit qui en gouvernent les modes ont créé des œuvres valables qui démontrent aux esprits les moins prévenus que les mots « musique française » ne sont pas vains et que les vertus et les défauts de ces œuvres musicales composent peut-être l'expression la plus nationale que puissent proposer actuellement en France les différents arts.

L'historien assurément devra s'élever au-dessus des petites querelles, des rivalités, des rancunes, ou simplement des divergences de tempérament qui se dressent à maintes reprises entre les séides de la Schola et ceux qui n'ont trouvé de vertus au Conservatoire qu'après en avoir autrefois touché l'étroitesse d'esprit.

Ces divergences et ces luttes, au reste, ne révèlent essentiellement qu'un mouvement d'idées qui se cherche des règles plus certaines.

Il est indéniable, même pour ceux qui sont le moins avertis des choses musicales, que la préoccupation de la musique n'a jamais été aussi grande en France qu'à notre heure, même quand on considère ce qu'elle fut au seizième siècle, ou dans la seconde moitié du dix-huitième.

Nous assistons aujourd'hui de toutes parts à un réveil des nationalités musicales ; à quelle cause l'attribuer ? Tout d'abord l'organisation des recherches musicographiques, des études musicales historiques a peut-être conduit les compositeurs et les auditeurs à une notion plus équitable de nos patrimoines musicaux ; en outre le spectacle du caractère national et populaire de la musique russe n'a peut-être pas été sans pousser mieux encore les compositeurs à considérer combien la personnalité des œuvres peut s'alimenter presque indéfiniment aux chants de la terre natale.

Après la Russie, l'Angleterre et l'Espagne nous offrent aujourd'hui d'indéniables témoignages de ce réveil des nationalités musicales que l'Italie esquisse déjà.

Le sens du pittoresque uni à l'expression d'une sensibilité vive et délicate et parfois aux témoignages d'une humeur spirituelle sont la commune mesure des œuvres de Debussy, Ra-

vel, Séverac, Roussel, Schmitt, Roger-Ducasse, Grovlez, Caplet, Raoul Bardac, etc. A aucune époque peut-être la France n'a été aussi riche d'efforts désintéressés, de talents passionnés en ce qui touche la musique. Certains esprits chagrins, après avoir nié l'intérêt des œuvres de Debussy, veulent présenter les jeunes compositeurs français comme de simples émanations du maître de *Pelléas*. C'est là une tactique qui ne saurait servir ni Debussy, ni la vérité.

Si la révolution technique de Claude Debussy ne peut manquer de se marquer dans notre musique actuelle, il n'empêche point que des sensibilités ou des intelligences particulières savent s'exprimer originalement.

Il est vrai que l'on ne sent plus entre elles ce lien que créa un moment le wagnérisme ou le franckisme. Ce lien est-il bien nécessaire ? Les écoles sont encore moins utiles en musique que pour les autres arts.

Émanation plus directe que tout autre art, de la sensibilité intime, elle se prête moins au dogmatisme d'une critique scholastique. Elle reflète actuellement, plus même que les lettres ou les arts plastiques, l'individualisme, l'indépendance ou l'anarchie intellectuelle de notre heure, son incertitude, son inquiétude, mais sa vitalité aussi. Par là même il est plus mal-

aisé de déterminer, comme certains le voudraient, « où va notre musique ».

Tout le temps qu'a duré l'influence wagnérienne, on avait l'impression de savoir où l'on allait tant on avait limité les destins et les possibilités de la musique à l'esthétique de Bayreuth.

La personnalité de César Franck, en réunissant autour d'elle les meilleurs efforts des jeunes compositeurs vers 1880-1890, semblait renfermer les éléments d'une esthétique nouvelle alors que son enseignement se bornait plus exactement au noble exemple d'une belle conscience artistique. Mais ce génie religieux et si peu littérairement cultivé pouvait-il prétendre à diriger longuement les secrets espoirs d'une génération de compositeurs naissant en pleine floraison du symbolisme.

Ernest Chausson semble avoir été des premiers à pressentir combien les lettres et la peinture de notre époque allaient pénétrer les témoignages de la musique ; mais le déplorable accident qui interrompit sa vie en pleine maturité ne nous laissa de cet esprit délicat que des œuvres où la sensibilité, qu'il avait originale et subtile, se trouve souvent contrecarrée par le respect excessif qui lui imposait un certain dogmatisme. La préoccupation littéraire ou pictu-

rale depuis lors est constante parmi les œuvres musicales. Elle semble bien conforme au génie de notre race, puisqu'elle se manifeste aussi bien chez Goudimel ou Jannequin, chez Couperin, Rameau ou Dandrieu : elle marque presque toutes les œuvres attachantes à l'éclosion desquelles nous assistons depuis plus de dix ans.

A défaut de savoir, comme certains le demandent, où va notre musique, on se peut maintenant mieux éclairer sur ses origines véritables. On a pu craindre un instant que le goût du pittoresque s'amenuisât en curiosités trop minces et que la délicatesse de certains se muât, chez leurs imitateurs, en tarabiscotages superflus. La présence d'esprits comme Schmitt ou Séverac n'affirme-t-elle pas, à défaut d'autres, que notre musique aussi est susceptible de puissance.

Après être tombé dans l'excès des pesanteurs wagnériennes, il conviendrait assurément de ne pas réduire notre musique à n'être plus qu'un article de Paris ; mais, en vérité, une « école » qui peut nous donner *la Mer*, la *Rapsodie Espagnole*, *le Poème de la Forêt*, le *Psaume XLVI* n'est point une fabrique de « bibelots sonores ».

Le plus souvent, dans cette campagne contre

le bibelot et la curiosité sonore, c'est à Maurice Ravel qu'on s'en est pris.

C'est sur lui que les esprits chagrins, fils des esprits chagrins qui hier vilipendaient Debussy, font retomber les péchés de la France musicale. En dépit que nous la trouvions exquise, *l'Heure espagnole* ne peut point marquer une date dans l'histoire de la musique française comme l'a fait *Pelléas*, mais cette œuvre plaisante, profondément française d'esprit, et conçue par un musicien extrêmement personnel, mérite davantage d'attention et est plus propice aux divagations que certaines pesantes symphonies ou certains quatuors trop bien faits.

Assurément un esprit souple, précieux, spirituel et ondoyant comme Maurice Ravel, ne peut être imité avec profit. De même qu'en littérature, les démarqueurs de Jules Laforgue n'atteindront jamais à sa spontanéité cultivée, de même on ne risquera, en imitant l'auteur des *Miroirs* et de la *Rapsodie Espagnole*, que d'aboutir à des jeux moins séduisants et moins valables que les siens, faute d'être soutenus par une sensibilité naturellement complexe.

Il n'est pas dans la musique actuelle de compositeur chez qui s'amalgament mieux certaines tournures d'esprit irrespectueuses et charmantes, sensibles et primesautières, marquant

avec délicatesse cette aversion du romantisme qui reste peut-être le caractère le plus constant de la véritable sensibilité dans l'art moderne.

Le visage de notre race se reconnaît en ce miroir : les traits précis qui le composent se reflètent en son eau fluide, une vivacité les anime qui unit en des jeux subtils nos intimes prédilections. Si l'on tarde à le découvrir, il ne s'en faut pas étonner, le sort est tel de tous ceux-là qui prolongent, sous nos regards même, les vertus de notre passé.

Quand parurent les *Histoires naturelles* les pontifes crièrent au sacrilège, puis las de crier on de siffler, proclamèrent avec dédain : « une blague ». Pour *l'Heure espagnole* » ils ont dit encore : « une blague ». Eh bien ! réclamons des blagues : on nous a assez embêtés (il faut dire le mot) avec de grandes machines : on nous a assez reservi le magasin aux décors de la Tétralogie. Tant pis pour les pontifes, ils sont de taille et en nombre pour se défendre, et ils seront toujours trop. Une des vertus de la jeune école française, l'un de ses désirs les plus constants, l'esprit qui en atteste précisément le mieux le caractère français, c'est le goût de la clarté uni à la peur de l'ennui. Les œuvres de Debussy, de Ravel, de Roger Ducasse, de Roussel, de Séverac, etc., sont claires et se gar-

dent d'être ennuyeuses. Il n'y a point là de lourdeur ni de pédantisme. Ils ne se préoccupent point de faire à tout prix de la « musique sérieuse », ils font de la musique selon leurs tempéraments et leurs goûts : ils ont l'avantage d'avoir du tempérament et du goût. A quoi qu'ils attachent leur musique, ce sera toujours de la musique où l'on se peut plaire.

Sans souci de la respectabilité et de la hiérarchie des genres, Maurice Ravel a pensé que le théâtre, même pour un musicien qui sait son métier, n'avait pas nécessairement pour unique but le drame lyrique, et que l'aspect plaisant des choses, des situations et des caractères pouvait offrir à une valable matière musicale des témoignages rénovés et attachants.

Nous avons en effet en France un établissement subventionné par l'État et qui porte, avec désuétude, ou peut-être par ironie, le titre d'« Opéra-Comique ». Les œuvres récentes qu'on y représente, que ce soit *Manon* ou *Werther*, *Aphrodite* ou *Madame Butterfly*, *Louise* ou *Pelléas et Mélisande*, s'achèvent selon le mode du drame sans que le comique certes y soit à quelque instant mêlé.

Il a régné longtemps parmi les musiciens l'opinion selon laquelle l'opéra-comique était un genre négligeable. Il n'est point sûr qu'elle

ne persiste pas encore chez la plupart, et l'absence de témoignages modernes peut assurément y donner prise. Avant de décréter que l'opéra-comique était un genre négligeable, usé jusqu'à la dernière corde, incompatible avec la musique valable, il eût peut-être été bon de le tenter. La tentative aurait eu ce résultat, tout d'abord, de montrer combien il y faut de qualités, et qu'il est peut-être plus aisé d'écrire un opéra passablement ennuyeux qu'un opéra-comique plaisant.

Ce n'est pas que l'on n'y ait point songé. Nous avons eu en France un homme qui eût été à même de rénover l'opéra-comique, s'il eût rencontré plus d'appui, s'il ne fût pas venu à une heure où la gravité était plus que jamais « de rigueur », s'il avait eu en outre le bonheur de trouver quelque livret digne de lui : c'était Emmanuel Chabrier. Sur le livret (oh ! combien mal fait et souvent ridicule sans comique) du *Roi malgré lui*, Chabrier a réussi cependant à écrire des morceaux qui persistent presque en leur première fraîcheur. Essais sans lendemain où se prolongeaient encore, à cause du livret, des vestiges caducs d'anciennes formes d'opéra-comique auxquelles nous ne pouvons plus guère nous plaire.

Et pourtant un bon opéra-comique n'a pas

plus de chance de vieillir qu'un bon opéra, ou qu'un passable; à tout prendre, *le Barbier de Séville* reste plus frais que *les Huguenots*, *le Mariage de Figaro* plus suave que *Guillaume Tell*.

Il ne s'agit pas de reprendre les formes de l'opéra-comique telles que nous les trouverions dans le *Platée* de Rameau, dans *l'Éclipse* de Dalayrac, ou *le Déserteur* de Monsigny. Il s'agit d'appliquer à la forme de l'opéra-comique la même ingéniosité et la même compréhension des nécessités actuelles que l'ont fait Wagner en écrivant *Tristan*, ou Debussy en composant *Pelléas*.

Qu'une telle tâche soit indigne d'un musicien, c'est là contre quoi il convient de protester; c'est là précisément ce que prouve *l'Heure espagnole*. Et pourtant *l'Heure espagnole* par son peu d'étendue, par son caractère bouffe, ne résoud pas le problème; elle prouve seulement qu'un musicien peut faire là œuvre aussi utile au sens artistique du mot qu'en écrivant un poème symphonique ou un quatuor. Que cette nouvelle forme s'appelle du nom que l'on voudra, qu'on la nomme « comédie musicale », il importe peu. Que la combinaison des éléments littéraires et des éléments musicaux d'une telle œuvre se fasse avec plus

d'ingéniosité, plus de subtilité, il me semble que cela s'impose. Dans quelle mesure ? C'est au génie propre du musicien de conclure. Ne fera pas d'opéra-comique ou de comédie musicale qui voudra ; mais il semble que notre époque artistique est assez nourrie d'ironisme, et de culture, d'indépendance, d'éloignement de la gravité obligatoire, pour s'adapter à une forme moins tragique de l'œuvre musicale au théâtre.

Ce serait déjà beaucoup si l'on voulait bien s'habituer à ne pas considérer cette voie-là comme trop petite pour les larges pas des dramaturges musicaux.

C'est à ce point de vue qu'il convient de féliciter Maurice Ravel. Tous ceux qui n'ont point attendu que l'Opéra-Comique se décidât à représenter *l'Heure espagnole* pour en goûter la verve et la qualité musicale, savent que la qualité même de cette œuvre justifie mille satisfactions.

Maurice Ravel a trouvé là de quoi donner libre cours à son sens du comique et de la charge plaisante et fine. On retrouve là, élargis, les modes vocaux qui firent l'heureuse et équitable fortune des *Histoires naturelles*. Le contraste des personnages s'y poursuit avec une assurance rare. Le rôle de Gonzalve tout entier

est un des meilleurs exemples de caricature musicale qui sache rester délicate et vraiment musicale. Celui de Ramiro et celui de Concepcion laissent entendre tout ce que pourrait donner Maurice Ravel à la scène s'il s'attachait à une œuvre d'un plus grand développement.

Mais ce qui ressort surtout de cette *Heure espagnole*, outre la personnalité vive du compositeur, c'est la délicatesse et le tact avec lesquels il a su éviter autant la fadeur de l'opérette que la charge pesante de l'opéra-bouffe.

A égale distance entre la vulgarité et l'emphase, cette comédie musicale se poursuit avec verve, dans le double charme aimable d'une piquante matière vocale et d'une orchestration colorée et subtile que nous connaissions par la Rapsodie et dont *Daphnis et Chloé* donnait ensuite le plus exquis des témoignages.

Le peu d'empressement que l'on mit à monter une œuvre due à un jeune compositeur, que certains réprouvent, mais dont nul n'oserait nier la valeur si rare, n'est assurément pas encourageant; la difficulté d'exécution d'une œuvre qui ne suffit point à un spectacle et qui réclame un orchestre et des chanteurs fort exercés, l'impossibilité de traduire en langue étrangère le livret de Franc-Nohain sans lui faire perdre presque toute sa saveur,

tout cela assure, si l'on peut ainsi dire, à *l'Heure espagnole* de n'avoir qu'une carrière restreinte. L'importance des œuvres d'art ne se marque pas tant à la fréquence de leur contact qu'à la multiplicité des réflexions qu'elles suggèrent.

A une heure où plus que jamais les musiciens véritables sont nourris de lettres, à une heure où la littérature et la musique se pénètrent en France plus intimement qu'elles ne le firent jamais, n'est-on pas en mesure, plus qu'à toute autre époque, de réaliser des œuvres musicales qui soient au théâtre lyrique ce que restent au théâtre littéraire *les Plaideurs* ou *le Barbier de Séville*? Nous ne demandons point certes que tous les compositeurs se mettent à produire une comédie musicale, comme un pensum, comme on faisait nécessairement il y a vingt ans un drame à cuirasses et à walkyries ; nous ne demandons point qu'à la Villa Médicis on remplace l'envoi d'une messe par celui d'une opérette ; mais il nous semble qu'il y a en ce moment en France de jeunes compositeurs d'une nature assez fine et plaisante, d'un goût assez vif pour l'ironisme et l'humour, en mesure d'apporter à la musique de nouvelles images sonores et charmantes. N'est-ce pas Séverac, n'est-ce pas Roger-Ducasse, n'est-ce

pas Caplet, n'est-ce pas... plusieurs autres encore?

Assurément la question épineuse restera celle du livret; car si l'on peut faire un bon opéra sur un mauvais livret, cela demeure impossible quand il s'agit d'une comédie musicale; mais en cherchant bien, selon la nature des compositeurs, selon leurs indications, on pourra trouver dans le trésor comique de l'humanité des thèmes d'inspiration favorables à leur verve.

Ce ne sont là que des hypothèses, des réflexions suscitées par la lecture de *l'Heure espagnole*, par la connaissance de l'esprit de quelques-uns des jeunes compositeurs que nous aimons, par la pensée du passé musical français. Quels qu'en soient les fondements et les vérifications, *l'Heure espagnole* prouve aujourd'hui que le sens comique et le sens musical ne sont pas si éloignés l'un de l'autre que voudraient nous le faire entendre certains « puritains de la musique ».

LES *ÉVOCATIONS* D'ALBERT ROUSSEL

Lorsque autrefois, à bord de la canonnière *le Styx*, l'enseigne de vaisseau Albert Roussel voyait se lever l'aurore aux bords de quelque fleuve oriental et sacré, peut-être songeait-il déjà confusément en son âme sensible et musicale à ces *Évocations* actuelles. Peut-être, en ces *Évocations* renouées par un récent voyage en Asie, persiste-t-il encore quelques impressions du jeune officier de marine de naguère. Entre ces impressions anciennes et la récente réalisation, une vie noble et grave, une œuvre pure et belle, toute parfumée d'une grâce et d'une âme françaises.

On ne sait trop avec quels mots il peut convenir de parler d'Albert Roussel, tant ceux-là dont on peut user semblent trop bruyants pour s'accorder à un esprit qui se plaît dans une discrétion et une délicatesse que nul ne surpassa en ce temps. Son œuvre est faite à son

image : elle la reflète comme le plus fidèle miroir, avec son amour de la vie sans cris, son ardeur contenue mais vive, un sens exquis de la volupté, mille raffinements sans maniérisme, et sous cette délicatesse et ce sourire, une puissance douce et ferme, et mélancolique parfois.

Avec une lente sûreté dont il voila jalousement les inquiétudes et les hésitations, il s'est réalisé soi-même sans bruit, sans vouloir attirer sur lui la curiosité de quiconque, ne s'en remettant qu'à ses œuvres.

Vers lui peu à peu sont venus ceux-là qui quêtaient les aveux de la jeune musique française, ils en ont trouvé là des plus purs. Ils ont aimé son *Trio* et cette *Sonate* la plus séduisante et la plus ardente de nos sonates modernes pour piano et violon. A quelques-uns réunis, comme à part soi-même, on s'est fait dire et redire ces mélodies, une dizaine, dont chacune revit d'un charme plus parfait à chaque nouvelle rencontre. Délices de l'*Odelette* ou de la *Nuit d'Automne*, volupté du *Jardin mouillé*, et drame sans éclat des mélancoliques adieux : depuis sept ou huit ans, qui de nous se lassa jamais de les entendre et de les réentendre encore ?

Le Poème de la forêt nous a dit cette âme

éprise de paysages qu'avaient déjà manifestée les trois pièces des *Rustiques*, ce sens du pittoresque que la forme d'un trio ou d'une sonate savait ne point effacer et qui en rénovait ainsi les dogmes souvent trop austères. Quand on suit le développement de tout cet œuvre, il semble que l'esprit s'élargisse à en mesurer l'horizon de jour en jour plus vaste. La vue découvre peu à peu un plus ample domaine, et sans surprise et par une insensible marche.

Nul ne parle moins de ses œuvres qu'Albert Roussel, nulle œuvre derrière qui s'efface mieux leur auteur : pourtant ils s'expriment tant l'un par l'autre, par leurs discrets aveux et leurs efficaces réticences.

Dans les *Évocations* le même dessein l'a guidé de dire ses impressions sans souci de thèses, de références ethnographiques, de descriptions de géographe, sans rien de tout cet attirail qui, pour susciter l'authentique, fait s'effondrer ou disparaître la vérité même du cœur. Le rêve, dans sa vision, a autant de part que la réalité ; si ses impressions lui furent inspirées par l'Inde, du moins, en ces *Évocations*, le pays, volontairement, demeure imprécis : Inde, Thibet, Indo-Chine, ou bien Chine, ou Perse, peu importe. La qualité seule du rêve est

à considérer : celui d'Albert Roussel est suave et voluptueux. Les ténèbres peu à peu se dissipent, au loin la Ville rose apparaît, puis s'évanouit, comme en un mirage ou un songe, et les chœurs au bord du fleuve sacré voient se dissoudre la nuit, au léger toucher du soleil que leurs voix unanimes, avec amour, célèbrent.

Le peintre et le poète qui sont en ce musicien depuis ses premiers témoignages ont pu se joindre dans cette œuvre avec une force nouvelle, mais quelque oriental ou hindou que soit le propos d'un tel songe sonore, la même ardeur s'y décèle et la même native élégance, la même sensualité délicate qui dans ses œuvres précédentes nous firent connaître en Albert Roussel une des âmes les plus vraiment françaises de la musique d'aujourd'hui.

Les *Évocations* ont placé, avec décision, leur auteur au premier rang : depuis longtemps l'on n'avait pas entendu une œuvre aussi pure et ce fut une joie profonde que de voir se manifester dans ce tryptique musical toutes les espérances que nous fondions sur un esprit qui sait unir à une science assurée les plus rares vertus de l'émotion communicative.

Ses trois parties : *les Dieux dans l'ombre des cavernes*, *la Ville rose* et *Aux bords du fleuve sacré* suivent avec une assurance et une discrétion inimitables le dessin d'un ensemble dont les contrastes ne font que renforcer l'équilibre et qui aboutit, à la péroraison sans emphase d'une symphonie avec chœurs où les voix sont traitées avec une science si exacte qu'on l'oublie.

L'orchestration ingénieuse n'y révèle en aucun endroit ce désir d'être remarquée dont l'obstination atténua trop souvent le mérite des œuvres modernes ; aucun souhait de triompher d'un théorème ne conduit la mise en œuvre des instruments mais plus justement le jeu de leurs coloris et de leurs nuances pour l'éveil de l'imagination ou du sentiment de l'auditeur ; on ne voit point dès l'abord un exorbitant procédé, on ne songe à rien qu'au plaisir d'écouter et d'être charmé et de sentir tout à la fois ce qu'un tel charme contient de rare et de délicieusement humain : une sensation de plénitude remplit l'esprit d'un contentement qui se prolonge. On sent en chaque endroit que la grâce et la force s'y joignent sans jamais se contredire ou se heurter : vertu des souples ar-

chitectures, durables et comme affranchies d'une part de la pesanteur, où l'esprit pénétré de la volupté de la terre baigne déjà dans un désir aérien.

Les *Évocations* d'Albert Roussel sont une des sept ou huit œuvres symphoniques qui, écrites depuis vingt ans, assureront longuement l'avenir de la musique française.

ESQUISSES POUR DES PORTRAITS

EMMANUEL CHABRIER

A Edouard Risler.

Il eut tous les dons de l'esprit et pourtant quel destin s'acharne contre lui, au delà de la mort ? Le guignon, comme dit Baudelaire, qui ne cessa de le harceler durant sa vie, ne cédera-t-il pas à l'affection que nous lui portons, à travers ses œuvres ? Il faut bien que l'on s'en convainque, il n'est pas de musicien français pour qui la renommée soit plus injuste ; elle lui dispense des lauriers avec une injurieuse parcimonie. Et qui, pourtant, saurait prétendre avoir été plus musicien que ce gros homme, exubérant, enthousiaste, blagueur et ému qui nous a laissé *Gwendoline*, la *Bourrée fantasque* et les *Pièces pittoresques* et des mélodies dont on n'a pas dépassé la plaisante musicalité ?

Tant de débraillé parfois offense le goût des précieuses : mais ces personnes délicates n'ont

donc rien senti de son cœur ! Il avait le plus chaud, le plus généreux et le plus animé de nuances charmantes, et sa musique en chaque endroit nous le découvre. On la suit d'abord cette musique, avec agrément : elle est bonne fille, elle a des allures un peu frustes et franches ; il en est qui s'arrêtent là et qui disent : « C'est drôle » comme devant une farce de rapin, et ils ne cherchent pas plus avant. Pourtant ! C'est un homme qui essaie de cacher son cœur avec un rire, et qui aime la vie avec une volupté multiforme.

Qu'en savent la plupart ? C'est tout juste si de son œuvre ils connaissent plus que d'infidèles transcriptions.

Qui peut entendre sans frémir d'aise le duo de *Gwendoline*, et quelle vertu d'âme il faut à l'*Ode à la musique* pour rejeter dans l'ombre la fâcheuse qualité du texte.

Avec combien d'objections n'a-t-on pas tenté de le couvrir d'oubli ? Il y a les musicographes qui, fort savants sur le chapitre des dates, lui reprochent d'avoir commencé trop tard à composer ; il y en a tant qui commencent trop tôt et ne font que cela toute leur vie. Il y a ceux qui, sur le seul souvenir d'une *España*, dérangée par un quelconque Waldteufel, sourient d'une indulgente pitié quand on cite son nom. Il y en a

même qui disent que c'est ennuyeux. Car il faut bien que tout soit dit, par Bouvard et par Pécuchet.

Déjà l'on n'a pas fait à Lalo, en dépit du *Roi d'Ys*, toute la place qui lui revient, mais Chabrier, encore aujourd'hui ne possède pas le quart de celle qui devrait revenir à son mérite : il serait temps qu'on vînt à s'en persuader, et qu'on ne laissât pas plus longtemps s'éterniser une injustice dont nous devrons rougir.

Il eut toutes les qualités de France, la bonne humeur, la sensibilité la plus vive, le sens du charme sans maniérisme, et une inclination à la tendresse qu'un accent d'esprit n'interrompt que pour s'y reprendre mieux. Par là il n'est rien qu'il ne relève, quand même il eût semblé d'abord que la vulgarité s'annonçait ; il est souvent sur la limite du vulgaire, mais jamais il n'y tombe ; s'il en approche ce n'est que pour mieux le relever, car il a la santé dans la grâce et la sûreté dans la joie.

Ses thèmes entre les mains d'un autre, il n'en eût tiré que des accents populaciers. Que l'on voie comment le thème des clarinettes dans la *Joyeuse marche*, avec son allure paulaude, insensiblement se met à narguer, se dissoud dans le sourire et réapparaît dans la grâce. Il aime mystifier nos oreilles : elles

croient bien savoir où on les mène ; ce sont les chemins tant battus, mais un accident imprévu survient, un accident dont le seul risque est le plaisir. A l'autre bout de son domaine, il tend presque jusqu'à la romance la langueur d'un motif sentimental : la ligne ondule et l'on s'attend à la navrante rhétorique des musiques d'amour pour rendez-vous bourgeois ; mais une nervosité s'insinue, un mordant se glisse, la ligne mélodique en vraie tendresse s'infléchit. Au cœur même de la *Bourrée fantasque* passe et tremble soudain une adorable émotion. Il ne veut pas que cela s'éternise : d'autres eussent fait se pâmer les thèmes jusqu'à l'épuisement et dérouler, sans vergogne, l'excitation du rubato.

Ces parfums de bazar ne sont pas de son goût : sa musique sent l'herbe fraîche et les foins, et la joie des beaux fruits fiers de leur pulpe dorée et de leur chair juteuse. Il la prend dans ses bras comme une fille saine aux seins lourds, et lui conte à l'oreille un propos plaisant qui la chatouille et lui communique la franchise d'un rire sensuel et vrai ; il aime la sensualité sans équivoque qu'elle dégage, et l'heure vient aussi où elle est à son bras, troublée comme une vierge et tendre comme un pauvre cœur humain, tout baigné de silence, de doux échos, et de souvenirs d'amour.

Sommes-nous donc si riches que nous puissions traiter avec une telle négligence ces dix *Pièces pittoresques*, à l'exception du *scherzo-valse* qu'on se plaît à dénaturer. L'*Idylle* et la *Mélancolie* sont dignes des doigts les plus nobles ; et pour l'*Improvisation*, il n'est peut-être pas, dans toute la littérature française de piano, de page d'une plus grande allure, d'une forme plus savoureuse et plus pleine. Nous qui n'avons su de son légendaire jeu de pianiste que les échos des auditeurs, nous en pouvons trouver l'empreinte dans son style pianistique. Il l'a marqué sur tout ce qu'il a touché.

Il ne manque au *Roi malgré lui* qu'un livret digne de la musique. Que n'a-t-il persévéré dans ce chemin de la comédie musicale, plutôt que de suivre jusqu'à Bayreuth le chemin de Munich ! Il nous eût donné ce que nous attendons encore : une œuvre de théâtre qui serait ce que *les Noces* sont pour Vienne et *le Barbier* pour l'Italie.

Il y possédait tout le nécessaire : un sens de la vie véritable, un génie comique musical que nul n'a dépassé, une fantaisie incessante dans le maniement de l'orchestre, une imagination débordante et, sur tout cela, le goût le plus assuré jusque dans son ardente allégresse.

A ce qu'il eût pu faire mesurons nos regrets :

mais à ce qu'il a fait donnons la mélancolie affectueuse de notre joie découronnée. Est-il possible que soit mort, qui créa généreusement ces *Cigales*, ces *Petits Canards*, ces *Cochons roses*, ces *Gros Dindons*, cette petite arche d'un Noé jovial et railleur, voguant vers *l'Ile heureuse*.

Abondante vertu de la vraie joie française, qui vous posséda comme lui, dans le domaine des sons ? Ah! ne la laissons pas perdre, surtout ne la méprisons pas pour des accents plus graves, et qui ne sont souvent que la voix sinistre des morts qui n'ont rien su chérir.

Jeunesse éternelle des cœurs et de ces cœurs français que nul autre ne passe, parce qu'ils savent aimer souffrir sans le vouloir paraître, et qu'ils chantent, à demi-mot, leur tendresse dans un sourire.

VINCENT D'INDY

A Octave Maus.

La dignité faite musique. Poursuite d'un rêve dont s'exalte la mélancolie à se sentir dépaysé et qui porte en soi le regret de tant d'ancêtres taciturnes, tant de souvenirs de sa race et de paroles mystérieuses de son attention seule comprises. Aristocrate nostalgique et sans dédain, il déplore ce temps dont il s'étonne qu'il soit le sien et poursuit son œuvre avec foi. - A ses aïeux et ses Cévennes natales étroitement attaché, le respect des traditions ne s'est avec force établi en lui que pour permettre d'attester par sa seule existence la vanité de la tradition, selon les dogmes académiques.

Aucune officielle sanction ne marqua les premiers efforts de cette opiniâtreté ; nulle ne lui eût donné plus de noblesse.

Les racines de cet esprit vont autrement avant

que l'italianisme des conservatoires; de quel service eût été pour ce chêne un tuteur aussi vain ?

Une certaine âpreté de nature, un appétit de solidité le portèrent d'abord vers la culture allemande, aussi bien en ce qui touche les lettres que la musique : l'on fut injuste de n'y noter alors qu'une imitation ou qu'un servage ; c'était là une essentielle sympathie, une recherche d'équivalences. Par ce détour inconscient s'exerçait la logique des attractions.

C'est Uhland qui lui avait fourni le sujet de sa légende symphonique de *la Forêt enchantée* (1878). C'est à Schiller qu'il emprunta successivement le thème de ses deux poèmes symphoniques : *Wallenstein* (1880) et *le Chant de la Cloche* (1886).

Dans le même temps, son inclination vers les grandes masses orchestrales, vers la puissance symphonique et la concentration du drame lyrique le poussait tout naturellement à l'étude du génial rénovateur qu'était déjà l'auteur de *Parsifal*, et par une inévitable attraction l'emprise du maître de Bayreuth s'exerçait sur cet esprit ardent et sombre, plein de discipline à la fois et de révolte.

Il n'est point jusqu'à ses croyances chrétiennes, demeurées dès lors sans défaillance,

qui ne se trouvassent à l'aise dans l'œuvre wagnérien, et *Parsifal* contenait à cette heure le mysticisme inquiet et robuste tout ensemble du jeune compositeur.

Mais là le cerveau seul agissait, et l'influence ou l'attraction wagnérienne ne pouvait satisfaire totalement une sensibilité d'autant plus durable et plus aiguë qu'elle se gardait derrière ce désir de connaissance, ces préoccupations de technique, cette aspiration vers une forme originale où il ne pouvait atteindre qu'en prenant profondément conscience de lui-même.

Peut-être ces âmes ardentes et sombres, tout animées d'un feu intérieur et de violences contre elles-mêmes ne se découvrent-elles qu'au contact de la douceur.

Dès l'approche de César Franck toute l'inspiration personnelle de Vincent d'Indy se dégagea ; alors le parfum âpre et poignant de son pays cévenol imprégna profondément et avec une force émouvante la noble succession de ses œuvres. Influence bien moins que confrontation ; l'influence de César Franck n'affecte pas chez d'Indy l'écriture des œuvres autant que l'atmosphère morale où elles vivent, détournant l'auteur du *Chant de la Cloche* des théories esthétiques souvent indigestes et douteuses du maître de Bayreuth, pour le re-

tremper aux sources mêmes de ses moindres sentiments : la terre natale, les influences ancestrales qui composent inévitablement l'essentiel de toute personnalité.

César Franck ne se souciait point d'appliquer sa forme à de molles cires sans destins, mais, par une contagion de sérénité, il délivrait de leurs incertitudes troublantes, les consciences qui s'étaient faites siennes.

Alors l'esprit du compositeur se retrouve soi-même, et la *Symphonie sur un thème montagnard* affirme la reconnaissance de son passé propre, les symptômes indéniables de son caractère « enraciné » aux Cévennes âpres et fortes.

La nostalgie dès lors de l'âme cévenole lui composera sa véritable, sa profonde originalité, aussi bien dans le chaleureux et grave *Trio*, dans les deux *Quatuors* ou dans les deux *Sonates*.

Ainsi le meilleur de lui-même était en lui ; son labeur attaché à la recherche de son génie propre, en considérant son pays natal a révélé l'âme qui les animait l'un et l'autre.

De cette œuvre aujourd'hui nombreuse et diverse, drames lyriques, quatuors, symphonies, poèmes lyriques, sonates, on a quelque droit de penser que cela surtout restera : les pages où le « raciné » qu'il est a recomposé

les impressions fraîches de son enfance et de sa jeunesse, du temps où il ignorait encore le démon de Bayreuth, du temps même où peut-être il ne songeait pas encore à écrire de la musique, les pages nombreuses où ce sens du pittoresque se dénonce qui n'est point dans Wagner et que la science de l'auteur de *Fervaal* ne fait que rendre plus éloquent.

Nostalgie âpre et mélancolique, mais hautaine et digne, elle monte avec fraîcheur dans cette œuvre, au-dessus de nos consolations qu'elle ne requiert point.

Pourtant il ne dédaigne point l'action et ne se renferme point dans le souci d'un passé à jamais aboli. Toujours, agir le sollicite et son goût pour le drame lyrique n'est qu'une forme de cette sollicitation. Seul de la génération franckiste il a vraiment le goût du théâtre; c'est dans *Fervaal* et dans *l'Étranger* qu'il put joindre ses sympathies wagnériennes à l'affection portée à son pays natal.

Henri Duparc disait un jour avec quelque raison : « En France nous aimons trop la musique dramatique : la musique dramatique est un genre extérieur et inférieur, elle ne permet pas à l'artiste de se dire directement, d'exprimer librement la belle âme, la grande âme qu'il doit être, au risque de n'être rien. »

La musique dramatique ni dans *Fervaal* ni dans *l'Étranger* n'a empêché la puissante nature de d'Indy de s'exprimer librement, et cette âme robuste et fière, sûre de sa science, y parle un langage émouvant.

Dans ses œuvres, dans ses écrits, ses sentiments, s'affirme un sens constant de la grandeur dont nos mesquineries contemporaines s'effrayent en quelques lieux qu'elles les rencontrent.

Quand l'action le sollicite ce n'est point pour défendre ou imposer son œuvre, mais les œuvres du passé qu'il considère comme les plus dignes modèles à proposer aux musiciens de son temps, et les œuvres modernes qui lui sont doublement chères par leur propre beauté et par les liens qui l'unirent à ceux qui les créèrent et qui ne sont plus, César Franck, Castillon, Guillaume Lekeu, Ernest Chausson, Charles Bordes.

La rencontre de Bordes et de d'Indy surtout devait nécessairement créer une durable entreprise; la même ardeur plus grave chez l'un, plus passionnée chez l'autre et plus dévorante, donna naissance à la Schola Cantorum. Il n'était peut-être point parmi tous les compositeurs de leur temps deux esprits plus portés à se dévouer avec une semblable persistance à la

défense d'œuvres méconnues ou inconnues. Charles Bordes, possédé en matière musicale du démon de l'entreprise, tout empli d'une fureur d'apostolat et d'une abnégation qui dissimula avec excès l'intérêt de son œuvre propre derrière les œuvres de ses amis qu'inlassablement il défendit et proposa ; Vincent d'Indy, la même ardeur, mais concentrée, et tenace ; soucieux à la fois de la gloire de ses maîtres et de préciser la beauté des œuvres nouvelles les plus distantes même de ses dilections.

Ainsi il écrira tour à tour un ouvrage définitif sur César Franck, un livre ardent sur Beethoven tout aussi bien qu'au lendemain de *Pelléas et Mélisande* il écrivait un des articles les plus pénétrants, les plus précis et les plus justes sur Debussy et ses tendances.

Une telle application, une telle clairvoyance attestent une haute conscience. Il se peut qu'on n'en goûte point toutes les expressions ni tous les traits ; il se peut même qu'on n'en supporte tel ou tel aspect qu'avec regret, il est impossible de ne pas honorer cet esprit fier, mélancolique et haut.

Le présent n'est point toujours pour le satisfaire, mais sa foi lui garde un avenir sans trouble. Il est, dans notre temps, sans dédain, mais distant un peu comme s'il poursuivait un

rêve ou des souvenirs lointains dont notre présence le dépayse; grave comme s'il éprouvait le poids d'une solitude morale d'autant plus lourde que sont plus nombreuses autour de lui les admirations, il garde dans sa pensée, dans sa retenue, dans sa bienveillance même comme une obsession d'ailleurs, dont on ne peut être tenté de démêler l'objet tant on le sent natal, et il est dans la musique actuelle, digne et serein, respecté par ceux-là mêmes qui désapprouvent ses idées, digne et serein, avec quelque chose en soi et autour de soi d'un peu « roi en exil ».

De cette gravité et de cette igoureuse conscience naît une autorité, comme involontaire, et d'autant plus assurée.

Le sens du commandement est dans cet esprit; il n'en est point à qui il ne commande au moins le respect.

ERNEST CHAUSSON

A Camille Mauclair.

Une âme de la Table Ronde : du temps des elfes, des ondines, des chevauchées parmi les forêts légendaires, des lais d'amour et des engagements sans feintes, tout nourris d'ardeurs et de respects. Ce n'est pas par inadvertance qu'Ernest Chausson consacra au *Roi Artus* son seul labeur théâtral; c'était exactement l'ambiance où il se convenait et qu'en maint endroit de son œuvre, on retrouve. Il n'aura manqué au *Roi Artus* que de n'être pas né un peu plus tard, alors que commençait vraiment la libération et que, rompant ses entraves wagnériennes, l'art musical prenait les voies qui l'allaient mener au théâtre, à *Pelléas et Mélisande*, à *Ariane et Barbe-Bleue* ou à *Pénélope*.

Il n'aura manqué à Ernest Chausson que d'avoir moins d'humilité, moins de respect

pour des maîtres à qui manquèrent des qualités qu'il possédait. Il est surprenant combien dès la petite suite pour *la Tempête* composée aux débuts de son œuvre, à l'intention d'un théâtre de marionnettes, se marque l'originalité fluide et émue qui devait se mieux montrer par la suite, dans le *Quatuor*, dans le *Poème pour violon*, dans le *Concert* et dans vingt mélodies qui compteront longtemps aux pages de l'immortel album du lied français à l'aurore de ce siècle-ci.

On ne peut pas ne pas relever dans l'œuvre de Chausson l'influence de César Franck; le maître des *Béatitudes* compta le jeune compositeur parmi ses disciples les plus affectionnés; mais s'il est vrai, qu'au regard de César Franck, Ernest Chausson le cède, en génie du moins, il le passe sur le chapitre du goût.

Après Lalo, Fauré et Chabrier, dans l'ordre des années, c'est Ernest Chausson qui le premier, de sa génération, témoigna des qualités musicales les plus foncièrement françaises et qui ressentit le plus profondément quels supports les lettres et les arts plastiques pouvaient fournir à la musique dans la recherche de son caractère national.

Dès avant qu'on ne s'y affectionnât dans le monde des artistes, Chausson goûtait Carrière

et Besnard, et même le prodigieux et admirable Odilon Redon ; dans les lettres il savait Moréas et Mæterlinck, Mallarmé et Mauclair, en un temps où nombre de musiciens donnaient toute la mesure d'un sens critique des plus restreint.

Il avait toutes les certitudes à sa disposition, ayant du goût, l'indépendance matérielle et mille ouvertures sur la vie; mais son âme était, par moments, assiégée de scrupules : il n'osait point toujours être tout à fait lui-même. Quand on plonge un peu avant dans son œuvre et l'âme qu'elle reflète encore, on peut toucher le conflit amer d'un esprit qui ne croit pas assez en soi et qui veut encore recevoir des directions, alors qu'il n'eût déjà pu les tenir que de soi.

Là où il est soi-même, Chausson est presque inégalable; d'autres ont plus de charme, plus de puissance, plus de raffinements; d'autres savent mieux cerner nos esprits par toutes les avenues de nos curiosités, mais nul n'a plus de pureté que lui, pas même Charles Bordes qui fut souvent exquis et d'une si fraîche nature. L'âme scrupuleuse de Chausson est sans détours ; à chaque moment nous l'envisageons toute; ce n'est que par pudeur que, parfois, s'en voile d'ombre un aspect. Si nourri qu'il soit de lettres et d'images de son temps, ce

musicien a le secret d'une ingénuité première; sa musique a des blancheurs d'aurore paisible se levant sur le clos des fées, dans la forêt du charme et de l'enchantement.

Là où il est soi-même, son émotion est pure et noble, sans rien qui nous fasse sentir qu'elle prétend à nous dépasser; mais bien au contraire, elle est là, à nos côtés, en une discrète attitude, attendant, recueillie et douce, que nous prêtions attention aux simples mots durables qu'elle prononce.

Pour certaines comme *la Chanson perpétuelle*, *le Temps des lilas* et surtout *les Heures* qui connaissent aujourd'hui justement maint fidèle, il est des mélodies de Chausson qui méritent plus de goût qu'on ne semble y mettre, telles *l'Aveu*, *Dans la forêt du charme*, le *Cantique à l'Épouse*, *Apaisement*, *Nocturne*, *le Colibri*. L'âme de Chausson s'y révèle diverse en sa constante pureté, allant de la fraîcheur juvénile et sérieuse à la mélancolie ou le portait mieux sa naturelle humeur.

Mais sa mélancolie même n'a pas d'excessives insistances : nul n'a mieux goûté que Chausson le sens d'une discrète mesure.

Là où il est lui-même, on ne peut que le chérir, et lors même qu'il n'est pas soi, comme dans la *Symphonie* où les figures de Wagner

et de Franck se marquent trop présentes, il sait encore enclore un charme qui n'est qu'à lui et qui rend même supportable l'aveu d'aussi sensibles influences.

Il a un peu trop douté de lui : et la stupidité d'une mort accidentelle vint mettre un terme à son œuvre, alors que nous en espérions encore tant d'émotions personnelles et vivaces. Il eût pu donner à la scène française une œuvre dont *le Roi Artus* n'était, malgré ses qualités, qu'une esquisse, encore engagée dans les buissons d'un passé glorieux, mais désormais pour nous inutilisable.

Cet arrachement par une mort prématurée, et la lamentable fin de Chabrier sont les deux plus graves privations que la musique française ait subies, de notre temps. Mais ce qu'Ernest Chausson nous laissa, suffit à préserver longuement son nom de l'oubli et lui promet de plus nombreux suffrages.

En France, la musique de chambre compte peu d'œuvres de la qualité du *Quatuor en la majeur*, et du *Concert pour piano, violon et quatuor* à cordes. Avec le *Quatuor en ut* de Gabriel Fauré, la première de ces deux œuvres de Chausson tient pour les quatuors avec piano le rang que pour les quatuors d'archets tiennent ceux de Claude Debussy et de Maurice

Ravel dans la musique de tous les temps. L'andante du *Quatuor* de Chausson ne le cède pas en émotion à celui même du quatuor de Debussy; l'aspiration franckiste dans d'autres œuvres, trouve là, dans cette belle phrase ardente et pleine, une sonorité plus sereine et l'un des plus chaleureux aveux de toute la musique moderne; et dans le *Concert*, toute la personnalité de Chausson s'avoue sans réticences, à la fois solide et délicate, sereine et inquiète, emplissant le cadre classique, et parfois, avec bonheur, rompant son étroite ordonnance de l'effort d'un cœur avide et rayonnant.

Sa musique est pleine de murmures, de balancements de branches, de fleurs fraîches soudain semées sur des passages furtifs : pleine de fraîcheur et de vie, de nature et d'appels jetés à travers des ramures dont l'épaisseur ombreuse ouvre par moments le chemin d'un rayon chaleureux. C'est une musique à la fois ingénue et savante, comme les fées, les ondines, les elfes et, comme Merlin l'Enchanteur, expert aux philtres et à la cueille des simples.

C'est un chemin dans la forêt des légendes, des chevauchées d'amour et des vœux sans défaite, c'est une allée nouvelle à la fois et traditionnelle dans la forêt française.

HENRI DUPARC

A René Martineau.

Alors que certains entassent symphonies sur drames lyriques et quatuors sur mélodies, un homme se peut rencontrer dont l'œuvre à jamais célèbre se limite à peu près à un cahier de douze mélodies. Il semble avoir apporté le soin le plus jaloux à ne déceler rien de sa personne et à restreindre son œuvre en une époque où l'on a plutôt accoutumé d'étaler bruyamment l'une et l'autre. En dépit d'une célébrité qui, au delà des milieux véritablement musiciens, atteint ceux-là où l'on se distrait de musique, il n'en demeure pas moins qu'on ignore presque tout de sa vie ; il est malaisé de savoir le moment de sa naissance, sa physionomie même.

Il n'est donc nul besoin de s'attacher à la personne extérieure de cet esprit lorsqu'il

s'agit de parler de son œuvre ; la plus indiscrète curiosité ne dévoilerait point le mystère d'une vie dont la solitude et le silence sont les incorruptibles gardes.

On sait seulement qu'il fut l'élève de César Franck au collège de Vaugirard, et que longtemps ensuite il se plut au commerce de ce maître qui l'avait en particulière affection. Cependant Henri Duparc fut plus assurément le disciple de pensée de César Franck que son élève; de tous ceux qui suivirent l'enseignement ou les conseils du maître des *Béatitudes*, il est peut-être celui-là précisément qui en subit le moins l'influence : encore que l'influence de César Franck s'exerçât d'autant plus fortement sur les esprits qui l'approchèrent que son action était dénuée de tout esprit autoritaire et tout imprégnée de bienveillance.

La foi communicative de Franck réchauffait l'esprit croyant de la plupart de ses disciples. Il faut mettre à part Paul Dukas que d'autres hérédités douèrent d'un esprit de curiosité et d'une verve qui nous ont valu l'inimitable et délicieux *Apprenti Sorcier*, très éloigné de l'aspiration et de l'ardeur franckistes. Chez Vincent d'Indy se retrouve l'esprit de ferveur de Franck, parfois un peu guindé et toujours plus austère; dans l'œuvre de Chausson, dont

la ligne parfois s'infléchit avec plus de mélancolie, la sérénité cependant se fait jour à travers une inquiétude flottante, car si étrange que puisse paraître d'abord un tel accouplement de termes, on peut dire que l'école franckiste se lie par une obsession d' « inquiétude sereine » : aspiration d'esprits que surexcite la conscience des imperfections terrestres, et qu'apaise dans le même temps la certitude d'une définitive rédemption.

L'âme de l'école franckiste est dénuée de lassitude; triomphe de la foi chez le maître, esprit de propagande chez un d'Indy, un Charles Bordes, un Guy Ropartz, gravité constante chez un Albéric Magnard, attirance vers tous les arts et leurs ressources nouvelles chez un Ernest Chausson, une passion les anime et les soutient tous et ne laisse point d'entrée au découragement.

La lassitude est l'âme de la musique d'Henri Duparc. Enclose entre la lassitude de tout mouvement (*Repose*, *ô Phydilé*), et le désir d'autres contrées qu'inspire l'ennui de tout séjour (*Invitation au voyage*), l'œuvre de Henri Duparc atteste presque continûment une pénétrante nostalgie dont le thème se renouvelle par de minimes mouvements.

Il n'est peut-être pas d'expression plus pro-

pre à éclairer la nature de l'œuvre de Duparc que cette phrase où Baudelaire dit : « J'ai trouvé la définition du Beau, de mon Beau; c'est quelque chose d'ardent et de triste, quelque chose d'un peu vague, laissant carrière à la conjecture. »

Le beau d'Henri Duparc est de la même nature.

C'est quelque chose d'ardent et de triste, mais cette ardeur n'est point déchaînée, cette tristesse ne se raconte pas, mais se dégage avec une simplicité poignante.

L'art dans cette œuvre n'est point complexe, quoique la matière du songe musical qu'il enferme y soit riche, cet art n'est point complexe si l'on en considère l'écriture générale. Une ligne noble et d'une pureté toute classique s'y révèle dès le premier moment ; ce n'est qu'ensuite que les ondulations délicates de cette ligne nous frappent et l'on y découvre une force expressive que des modes raffinés ne sauraient dépasser.

Ce début, par exemple, lentement balancé de l'*Invitation au Voyage*, où deux mesures variant seulement d'un demi-ton alternent, dépeignant une atmosphère de lassitude et de douceur, jusqu'au moment où l'idée d'un « ailleurs » possible (*d'aller là-bas vivre ensem-*

ble) s'exprime en libérant l'accompagnement de la monotonie initiale, tout en maintenant les inflexions de la phrase mélodique dans une atmosphère d'incertitude, le « quelque chose d'un peu vague » de Baudelaire que ne cesse d'exprimer cet accompagnement toujours semblable jusqu'au moment où le récitatif : « Là, tout n'est qu'ordre et beauté, luxe calme et volupté », s'appuie sur des accords modulant en demi-tons et dénués de tout ornement.

C'est presque toujours ainsi par des nuances qu'Henri Duparc donne des accents à son rêve : rien n'est plus loin du romantisme et du lyrisme verbal, mais rien n'est peut-être plus près de l'âme moderne dont les inquiétudes les plus profondes ne paraissent à l'extérieur qu'en ondes presque insensibles.

D'ordinaire, c'est dans la même atmosphère de calme que commencent ses mélodies. Le début de *Phydilé* indiqué « lent et calme », ces accords modulant doucement tandis que la phrase du chant, « doux et sans nuances », évolue autour de ce *la bémol* initial qui prend une valeur délicate, à demi évanouie, dirait-on, à son retour final, commentant exactement l'idée des sources furtives.

On en pourrait multiplier les exemples : la première phrase d'*Extase* et la dernière de

Lamento. Dénué d'artifices, cet art atteint ainsi une ampleur qu'on ne retrouve presque dans aucun autre lied français, car des lieder comme *la Chanson perpétuelle* de Chausson, ou le *Lied maritime* de d'Indy sont de grandes œuvres nobles et puissantes, mais tout autrement conçues en ce qui touche l'écriture.

La lassitude est l'âme de l'art d'Henri Duparc mais une lassitude particulière, il convient bien plutôt de dire « nostalgie ». L'âme ne s'y plaint point, ne se révolte point, elle baigne toute dans l'eau sombre du spleen où se reflètent les mirages d'inaccessibles ailleurs.

Nul, même Debussy dans ses merveilleux *Cinq Poèmes*, n'a su mieux que Duparc traduire l'âme de Baudelaire. C'est avec la même âme qu'il a traduit musicalement les nostalgiques paroles du poète des *Fleurs du Mal :* c'est avec la même contention de l'expression, l'évolution presque insensible de la pensée, ce sens de l'imperceptible nuance, cette étonnante perspicacité de la modulation dans la vie intérieure, exprimée par de minimes modulations musicales.

Le choix des textes fait par Henri Duparc révèle ses dilections : *Invitation au Voyage* ou *Vie intérieure*, *la Vague et la Cloche*, *Extase*, *Lamento*, ou *Testament* ou même *Phydilé*, poèmes

de Baudelaire, de Lahor ou de Leconte de Lisle, c'est toujours une pensée nostalgique, une aspiration au repos, une obsession de lassitude et de mort qui l'attire.

Pourtant les grands élans romantiques ne vont point à cet esprit : comme chez Baudelaire, l'amertume ici conserve toujours une contrainte qui lui interdit les transports, en même temps que l'essentielle vigueur de leur nature les garde des lamentations efféminées et vaines.

Il y a dans les mélodies de Duparc une pudeur d'expression et une discrétion d'accent qui n'appartiennent qu'à lui avec cette constance et cette dignité. Il dit exactement ce qu'il souhaite de dire et ne va point au delà, mais il en dit assez pour que l'esprit frappé par sa parole rêve au delà sur ce « quelque chose d'un peu vague laissant carrière à la conjecture ».

Pourquoi d'un tel esprit faut-il que les paroles soient rares à ce point : et cependant celles qu'il a prononcées contiennent trop de motifs d'émotion et de rêve pour que nous puissions nous flatter de les jamais épuiser.

PAUL DUKAS

A Ildebrando Pizzetti.

Tout exulte, tout s'épanouit; l'ivresse de s'agiter s'empare de toute chose; tout semble abandonné à son gré, mais soudainement chaque objet retrouve une place assignée par une secrète volonté. Derrière chaque mouvement se révèle un serein contrôle; le hasard n'y figure point, cependant il semblait d'abord qu'il s'y marquât par quelque endroit. Parfois on penserait que le désordre se déploie, mais tout rentre bientôt dans l'ordre, comme sous l'impulsion de quelque mystérieux pouvoir.

Il n'est pas de fête plus belle que celle où l'ordonnance est assez assurée à la fois et discrète pour communiquer l'impression d'une complète liberté. Déchaîner les forces de la joie, mais les contenant à son gré, savoir aussi bien les plier à ses desseins impérieux. Intime

combat sans violence, les sons jaillissent et retombent comme l'onde d'une cascade qui se laisse choir sans répit, heureuse de jouer avec elle-même.

Il n'est point dans la musique présente d'âme plus éprise de la joie, mais il n'en est point qui sache mieux la retenir; les évocations qu'elle suggère se résolvent dans le silence, lorsque son désir s'y décide; ainsi que le vieux sorcier de la ballade de Gœthe, « le maître ne les anime que pour les faire servir à ses desseins ».

Cependant nulle contrainte ne s'y révèle, tout s'y meut comme par un jeu naturel dont l'indépendance est la loi.

Toute l'œuvre de Paul Dukas est animée d'un perpétuel désir de mouvement; la joie qu'il poursuit et qu'il atteint, s'y découvre comme un épanouissement, comme le couronnement d'une floraison d'efforts; tout y avoue une inextinguible soif de rythme qui ne tire sa satisfaction que de soi-même. Nulle œuvre n'affirme davantage la volupté de se mouvoir; l'immobilité l'excède et tout s'y révolte contre elle.

D'autres savent profondément le charme des méditations et des spectacles indolents, Dukas ne se satisfait point de l'inaction; il faut se

prouver à soi-même, par le mouvement, que l'on vit.

C'est un spectacle merveilleux que l'intime union de ce désir d'expansion et de cette force de retenue ; l'un donne à toutes ses œuvres ce caractère et cet accent qui les rendent inimitables, cependant que l'autre lui découvre, avec une infaillible assurance, les cadres les plus propres à renfermer sa pensée.

Il semble que le choix de ses sujets ait voulu montrer, dès l'abord, le dessein constant qui le guide ; tout y trahit un appétit de mouvement : aussi bien ce jeu de *variations sur un thème de Rameau*, aussi bien cet *Apprenti Sorcier* à quoi rien ne se peut comparer pour l'intensité de la fougue, la verve endiablée de l'accent, le discret comique des rythmes, aussi bien même cette aventure d'*Ariane* et de *Barbe-Bleue* où se condense, légendaire, le combat de la vie audacieuse et pleine contre l'indolence d'alentour. Cette idée hante continuellement la pensée du compositeur ; elle marque la *Sonate* aussi bien que *l'allegro spiritoso* de la belle Symphonie.

Pourtant l'animation qui les conduit n'est point fébrile : son œuvre, cependant moderne, échappe à l'inquiétude de notre heure ; il n'en est point de plus sereine malgré sa vie prodi-

gieuse. Ses pages se découvrent à nous dans tout l'éclat de leur fraîcheur et prennent déjà par quelque endroit l'apaisante vertu du passé.

Il n'y a point de compositeur, vivant encore à ce moment, qui nous puisse communiquer à un tel degré l'impression d'œuvre classique; et de toutes les œuvres de Paul Dukas, la *Sonate en mi bémol* porte au plus haut point ce cachet.

La puissance qui s'y exprime ne dépasse point la mesure; elle n'est point de celles qui soulèvent et entraînent au delà des mondes, mais elle pénètre en nous, certaine, et communique à nos pensées une ivresse qui se prolonge, une allégresse rassurée. Elle satisfait à la fois les exigences de la pensée et les vibrations de nos sens, car la conduite sagace des thèmes, leurs transformations et leurs jeux affirment une affection constante pour le rythme et ce qu'il comporte en soi de vivifiant et de clair.

La clarté et la simplicité sont les vertus de cet esprit; l'obsession constante du rythme y dénombre les complexités et les réduit nécessairement. L'étude de chacune de ses œuvres montre à quel point la volonté y a de part et c'est alors que l'on s'étonne d'en être si peu frappé d'abord.

Chez tout autre tant de volonté, d'impérieuse destination entraînerait quelque froideur: chez lui certes, il n'en est rien, l'émotion sans cesse présente vivifie ces constructions et leur assure de survivre. Déjà le scherzo, *l'Apprenti Sorcier*, a séduit des esprits divers et provoqué en tous lieux une satisfaction sans réserve. Pour moins fréquente que soit leur audition, les autres œuvres présentent une semblable qualité, méritent un égal attachement; comme toutes les œuvres pleines, elles réclament plus d'instants que n'en accordent la plupart, en notre époque trop hâtive, aux productions de l'esprit.

En dépit de sa floraison d'œuvres attachantes et belles la musique française ne peut offrir beaucoup de témoignages qui, pour la noblesse de l'esprit, rivalisent avec les pages où Paul Dukas a imprimé profondément les reflets colorés et vibrants de son âme éprise de vie, de rythme, de force et de joie.

Le passionnant spectacle et l'enivrante expression que le sourire de la puissance !

ALBERT ROUSSEL

A Déodat de Séverac

La forêt est baignée de mystères et d'aurore hésitante ; une joie douce éclôt parmi les arbres et rôde, et la brume d'été, qui ceint encore d'écharpes furtives les ramures, enveloppe de silence harmonieux la confidence des Dryades ; et, sylvain ravisseur des minimes secrets des nymphes, de leurs paroles de joie et des râles ardents des faunes poursuivant les formes féminines, Albert Roussel évoque le charme amoureux de rustiques imaginaires.

Ce n'est point par un délicat subterfuge ou quelque attitude de pensée, ni pour le seul dessein de décrire musicalement que cet esprit s'est aux thèmes sylvestres attaché. Son âme de poète incline vers les spectacles où la réalité et le rêve se rejoignent, où les sens et la pensée s'unissent avec joie ; tout elle-même y tend avec délicatesse.

Soucieux d'atmosphère, en ses visions il évoque par quelque endroit les paysages réels et vaporeux d'un Corot ; les coloris sont toutefois chez le musicien, plus brillants ; l'impressionnisme s'est insinué là. Les faunes d'Albert Roussel ont, par un après-midi suave, observé, « droit et seul, sous un flot moderne de lumière » le faune de Claude Debussy.

Nul étonnement ne convient d'évoquer, en parlant d'Albert Roussel, des peintres préférablement ; l'art de ce musicien est d'un paysagiste : décrire les aspects d'un site le hante, et les rythmes qui s'y révèlent, et la lumière qui s'y joue, et les multiples murmures.

Danse au bord de l'eau, *Promenade sentimentale en forêt*, *Vendanges*, *le Poème de la Forêt*, *le Jardin mouillé*, *Nuit d'Automne*... obsession de paysages qui marque une âme, dès sa naissance, à ces spectacles inclinée. Ainsi les nombreuses heures passées autrefois sur le pont des navires semblent n'avoir pas laissé en lui de traces assez profondes pour souhaiter d'être exprimées : la mer n'apparaît point jusqu'alors dans son œuvre, et rien ne l'y fait pressentir cependant que l'attire le charme capricant des nymphes.

Des influences parfois contraires s'exercèrent sur ses premières expressions ; entre ses

ferveurs partagée, son âme, un moment troublée, hésita, mais l'inquiétude n'était point son attitude natale, son âme n'était que dépaysée.

Peut-être les racines profondes de sa race ne sont-elles point issues de la Flandre française ; pourtant, à le considérer, ne s'étonne-t-on point qu'il y soit né ; on échapperait malaisément au dessein d'apparenter la qualité de son style aux élégances sensibles de Watteau, aux lignes onduleuses de Carpeaux, au charme doux, ardent et las du poète du *Jardin de l'Infante*.

La même grâce encore et le même sourire sans lassitude ni tristesse chez le musicien, mais au sein même de cette grâce, la même sensualité française. Elle est chez Watteau, chez Carpeaux, chez Samain, comme elle est ici, délicatesse sensuelle dont nulle brutalité ne vient troubler l'ardeur. L'idée pure n'est point de leur race ; ils ne comprennent pas la beauté, s'ils ne la sentent profondément, s'ils ne la savourent longuement : l'univers est pour eux l'inépuisable aliment de leur gourmandise délicate.

Albert Roussel est conduit par elle dès ses premiers aveux ; il s'est appliqué à les affiner depuis lors, dans le même temps qu'il en sut accroître la fermeté ; peu à peu, la figure de

sa pensée accuse des traits personnels, attachants et harmonieux.

Il vénère de notre génie la clarté et la discrétion ; ses œuvres n'ont jamais cessé d'en porter l'empreinte émouvante. Épris de lettres et de nature, il équilibre un pittoresque qui séduit les plus délicats, sans que rien là ne se propose d'attirer singulièrement.

Il sait rafraîchir son esprit aux sources de la vie végétale ; l'on songe à ces étangs discrets qui reflètent la beauté des arbres et quelque échappée vers le ciel, et qui, du sein de leur profondeur recueillie, font germer lentement et s'épanouir à leur surface, comme une souhaitable extase, les calices purs des nénuphars.

En un temps dénué d'ingénuité, il prolonge les vertus de la fraîcheur ; et sans transports, oppose au lourd fardeau des thèses doctorales le goût le plus fin pour la vie. Nulle trace de fièvre ne s'y marque non plus que de découragement ; sensible, il n'est pas sans avoir éprouvé la douleur des choses, mais il entend n'y trouver qu'un nouveau prétexte à les chérir plus doucement.

Nulle fadeur cependant ; ses mélodies demeurent limpides, mais savent ne rester point banales ; il ne se replie point sur lui-même

pour s'exprimer toujours semblable. En quête de nouveaux aspects, il prête l'oreille aux murmures, il épie les rythmes imprévus des groupes qui passent en dansant ; il observe la courbe mouvante de son univers, les traits nouveaux qui y marquent les saisons, et, sylvain enivré de son butin d'images, il se retire en quelque retraite et s'emploie à marier les sonorités pour exprimer les contours et le cœur même de son rêve.

Les contours en sont pleins de grâce ; le cœur en est sensible et pur, et se gonfle de volupté attendrie, comme une grappe qu'enveloppe la brume crépusculaire aux premiers beaux soirs de l'automne.

On l'aime, parce que, sachant son art, il ne se soucie point d'alourdir de thèse ses œuvres ; elles sont des fruits que longtemps il entoura de tous ses soins, mais il ne compte que sur leur charme intime et la saveur originale qu'ils communiquent à ceux qui les savent goûter.

Il ne veut point troubler de cris ni de rugissements les bois que peuplent les Dryades ; les disputes des théoriciens ne lui semblent point désirables. Il s'arrête, lit un poème, écoute une source, observe une nymphe qui sourit, chante ses songes, et, comme un songe, s'enfonce au cœur de la forêt.

FLORENT SCHMITT

A Gabriel Grovlez.

Florent Schmitt est une des figures les plus considérables de la musique française actuelle, non pas qu'il soit considéré comme un chef d'école, à l'égal de Vincent d'Indy, de Claude Debussy, ou même de Maurice Ravel : Florent Schmitt se soucie peu des écoles et son ombrageuse indépendance n'a cure d'avoir des disciples qui le lieraient. Il traverse la musique française actuelle comme un sanglier des Vosges, avec la saine robustesse d'une nature sensible et bourrue, dans le dédain des coteries, des dogmes, des religions toutes faites, des enthousiasmes organisés.

Né en Lorraine, il est sur la frontière musicale de la France et de l'Allemagne; on trouve chez lui ce raffinement français, ce goût de l'esprit, mêlés à des préoccupations rigou-

reuses, à un appétit du grand qui ne sont pas sans lien avec les hantises musicales germaniques.

Florent Schmitt est un singulier personnage de la musique actuelle : alors que tous s'emploient à renchérir sur le voisin en originalité, et que souvent même, la sensibilité risque de se compromettre au seul profit de la singularité, il ne se défend aucunement, dans ses œuvres, d'un attachement aux formes réputées classiques, bien qu'il soit, mieux que quiconque, averti de tous les derniers perfectionnements de la technique musicale.

Son *Quintette* est, à cet égard, une œuvre extrêmement caractéristique, classique à la fois et résolument moderne : il ne montre pas plus de complaisance pour le passé que pour l'avenir ; mais pas moins.

Soumis à une forte discipline, il ne la veut tenir que de lui-même et mêle, à sa convenance, ses prédilections récentes aux enseignements du passé. Il est un mélange singulier de passion pour l'indépendance et de respect inné pour les règles. Tout son choix tend à la liberté, on dirait presque à l'anarchie, et sa nature l'incline vers la soumission aux principes.

L'originalité de Florent Schmitt est dans cet âpre conflit, avec ardeur débattu.

Des enseignements du Conservatoire, dont il

connut les suprêmes lauriers, il a su dégager la grande force de sa nature : aucun compositeur français de ce temps-ci, ni peut-être d'un autre temps, ne peut rivaliser avec lui sous le rapport de la puissance, si ce n'est Berlioz.

Le *Psaume XLVI* et le *Quintette* sont des œuvres considérables : celui-ci fait un vigoureux pendant au délicieux quintette de Gabriel Fauré et ces deux œuvres prouvent assez combien la musique de France sait prendre d'intonations variées.

Le génie de Florent Schmitt demeure toujours symphonique jusque dans ses mélodies même ou ses *Musiques intimes* pour le piano; si attachantes que soient ses œuvres de musique de chambre, ce n'est pas là pourtant, le *Quintette* excepté, que réside le lieu de son pouvoir émouvant.

En une époque qui comprend pourtant les quatuors de Fauré, de Chausson, de Debussy et de Ravel; les sonates d'Albert Roussel et de Paul Dukas; les trios de Vincent d'Indy et de Maurice Ravel, le *Quintette* de Schmitt tient une place prépondérante : c'est l'une des œuvres les plus considérables de la musique européenne depuis cinquante ans.

La puissance chez Florent Schmitt ne s'accompagne pas de grandiloquence, et par là son esprit critique révèle ses sources françaises.

Dans le *Psaume* qu'animent un grand souffle et une dévorante ardeur, il n'y a pas place pour la rhétorique non plus que pour cette métaphysique creuse et boursoufléc dont peuvent se satisfaire des races plus septentrionales, mais dont le génie latin ne saurait s'accommoder.

La *Tragédie de Salomé* manifeste en sa conception et sa réalisation complexes l'art de Florent Schmitt et ce qu'il contient à la fois de séduisant et de violent, d'âpre et de raffiné, de solide et de coloré.

A ceux qui s'obstineraient à croire, sur la foi de chroniqueurs ignares ou de mélomanes ralentis, que la musique française d'aujourd'hui n'est rien d'autre qu'un jeu de subtilités, une bimbeloterie sonore, l'œuvre de Florent Schmitt est une réponse excellente et rude.

La musique française, comme le théâtre de Shakespeare, anime des esprits charmants et de plus âpres, d'inquiets et de plus assurés. Elle est semblable à la forêt des Ardennes, propice aux légendes; elle peut être le séjour d'Ariel qui se complaît aux jeux des rayons sur les feuilles, mais elle sait abriter aussi le robuste ægypan qui passe tout à coup, comme une bourrasque harmonieuse, entraînant avec lui, sans paraître y prendre garde, nos cœurs et nos esprits.

MAURICE RAVEL

A Ricardo Viñes.

Celui-ci est l'enfant terrible de la musique française; son œuvre remet tout en cause, pose des questions indiscrètes, manifeste d'irrévérencieuses curiosités : elle dédaigne les hiérarchies et ne se soucie de rien autre que d'être soi-même et sincère.

Pour elle la vie est un jeu qui ne va point sans mélancolie parfois, mais qu'une ardeur sans lassitude préserve à jamais de l'ennui. Nulle n'a poussé aussi loin le plaisir d'être délicate tout en se gardant d'être fade : elle a su, sans cris et sans bruit, élargir encore le territoire du plaisir sonore.

Tout y conspire à provoquer ces émotions souhaitées que communique l'esprit de finesse; cette matière musicale, délicieusement personnelle, s'ordonne dans une atmosphère où la

curiosité, l'ironie et la tendresse, la douceur, la préciosité même sont toujours à l'aise et décrivent, sans faux mouvement, leurs spirituelles arabesques.

Alborada del Gracioso s'intitule l'une des pièces de sa série des *Miroirs*, aubade du *gracioso*, le mot est intraduisible : quelque chose comme un bouffon plein de finesse, l'esprit toujours éveillé et l'ironie toujours prête, quelque chose comme Figaro. *Alborada del gracioso*... L'œuvre de Maurice Ravel est l'alborada, toujours renouvelée, d'un délicieux *gracioso*.

Pour son esprit toujours alerte, il semble que la nuit ne soit jamais présente et pour lui, c'est toujours l'heure des aubades, c'est toujours l'heure des sourires et des délicatesses. Il sait la raillerie plaisante et répugne à vociférer : il goûte la douceur de vivre et n'en ignore pas les reflets. Il songe à des souvenirs charmeurs, et dès longtemps composa la plus fraîche *Pavane* au souvenir d'une Infante défunte, et la fraîcheur et la finesse y sont telles que l'idée de la mort se voile derrière elles.

Cette page ancienne ainsi que les deux mélodies sur les épigrammes de Marot : *D'Anne jouant de l'espinette* et *D'Anne qui me jecta de la neige*, révèlent dès longtemps chez Maurice

Ravel le goût des ciselures délicates et quelque inclinaison aux spirituelles mignardises.

L'en blâme qui voudra! ceux-là sont blâmables qui confient à des mélodies rancies l'expression de leurs équivoques sensibilités, et qui, ayant rencontré sans effort la phrase propice à chatouiller les plus grossiers épidermes, en font le thème sempiternel de leur production. Ravel n'est pas un fabricant de musique, mais un artiste épris de formes et d'idées : plutôt que les idées reçues, il aime celles qui sont rares et les formes dont l'arabesque colorée enchante l'esprit des plus délicats.

On ne saurait nier à Ravel je ne sais quel goût de surprendre, une inclination à mystifier avec finesse, un amour des formes curieuses : mais il ne s'agit pas ici de tarabiscotages quintessenciés, de travaux de patience sans âme, à la façon de ces minuscules vaisseaux que l'on construit dans des bouteilles : bouteilles qui n'ont plus d'usage et vaisseaux qui jamais ne voguèrent. Ravel se plaît à composer de nouvelles relations inattendues, à considérer les éléments de l'univers selon des déformations expressives et sagaces.

La plupart des esprits ne cesseront d'envisager l'univers selon des plans absolus, selon des compartiments étanches où ne se peuvent

mêler les sentiments divers, les vices et les vertus, les idées ou les formes ; et lorsque paraîtun esprit soucieux de pensées et soucieux aussi de garder sa pensée contre mille contacts journaliers, un de ces esprits pour qui l'idée est le réel : l'étrange, la coutume, et pour qui le sourire est l'incessant écran des ardeurs du cœur ; l'incompréhension des autres est la fatale loi première, que ces esprits-là s'appellent, selon l'époque : Gérard de Nerval, Turner, Edgar Poë, Villiers de l'Isle-Adam, Mallarmé ou Jules Laforgue.

Peut-être quelque œuvre dramatique, apportera-t-elle, comme *Pelléas et Mélisande* le fit pour Debussy, de plus nombreux suffrages à l'auteur des *Miroirs* ; mais les plus sincères il se les est acquis dès la *Sonatine*, les *Miroirs* et les *Histoires naturelles*.

Exquise et rare sensation vraiment que celle d'œuvres musicales dont la ligne décorative n'est point tout l'objet, dont l'émotion n'est pas le seul dessein et dont le principal attrait réside dans des allusions concentrées, des analogies imprévues.

Ces sourires cachent des tendresses : ces abandons, d'ironiques sursauts. Il n'est que les railleurs pour s'attendrir profondément et sans excès, avec le tact nécessaire. Ces ironies dé-

cèlent des tendresses inquiètes et quelque pudeur d'affection. Maurice Ravel est de la famille des Henri Heine, des Jules Laforgue, des André Gide.

Mais grande est l'indignation de ceux pour qui la gravité est la seule règle et qui proclament l'art en danger, dès qu'il se mêle de sourire. L'humanité commune a besoin d'une certaine quantité de respect avoué et s'émeut qu'on n'ait point l'air de prendre au sérieux ce qu'au fond, elle ne respecte guère.

On le vit lorsque Maurice Ravel fit entendre à la Société Nationale, les *Histoires naturelles*.

On sait l'ensemble des petits textes incisifs qui établirent la gloire de Jules Renard. Maurice Ravel, attiré par une humeur semblable vers cette zoologie ironique illustra d'un commentaire musical cinq d'entre ces textes mordants.

Il le fit avec une souplesse d'esprit et de forme dont lui seul à cette heure est capable, suivant, cela va sans dire, chaque texte, mot à mot par une transposition musicale où l'élément imitatif prend une valeur singulièrement élargie, mais rendant l'atmosphère même de ces brefs récits, créant autour de ces descriptions (que les mots nécessairement, limitent, malgré tout leur pouvoir allusif) l'évo-

cation large et flottante, et à la fois précise et minutieuse des paysages où ces personnages évoluent et instaurant une ironie musicale jusqu'alors insoupçonnée.

Ce fut un véritable scandale, et aux yeux de certains, comme un crime de lèse-majesté. Ce jeune compositeur que l'on n'aimait guère, on le considérait cependant comme quelqu'un de sérieux, comme un musicien sans intérêt, mais cependant, comme un jeune homme de bonne compagnie, et voici que par une intolérable espièglerie, il manquait de respect à la musique même, il faisait servir l'art des Beethoven et des Mozart à l'expression de gamineries. Et les vieux gardiens caducs des grands principes se voilèrent la face et, comme il est dit dans les Écritures, tout le poil de leur chair se hérissa.

O éternelle haine des docteurs du Temple pour l'esprit délicieusement primesautier qui, né des cerveaux cultivés, préserve à travers le temps l'existence des plus adorables ressources de notre race : ô musicographes accroupis derrière les textes poussiéreux et qui, à chaque âge, tentez, au nom de vos indigestes fatras l'interdiction de la vie sans cesse renouvelée.

Peut-être mit-on à défendre les *Histoires naturelles*, parfois d'excessives ardeurs, mais

elles s'excusèrent de l'exaspération née au contact de ceux qui se sont accordé le monopole du sérieux.

En dépit qu'on aimât ou n'aimât point ce genre d'esprit, il y avait dans ces cinq mélodies trop d'originalité et trop de science pour que l'on ne risquât pas quelque ridicule à les plus longuement dénigrer. Hormis quelques sectaires, fixés en leur première attitude, ce fut alors un mot d'ordre de déclarer avec désinvolture, que ce n'était qu'une plaisanterie.

Les mots sont si souples que leur sens n'est que de s'entendre ; plaisanterie donc les *Histoires naturelles* de Ravel, mais plaisanteries aussi les *Complaintes* de Laforgue ou le *Paludes* d'André Gide.

Plaisanteries, si l'on veut, mais qui ne sont pas à la portée du premier venu. Il faut, pour manier ces sortes de choses, des gestes sûrs, précis et minutieux, sinon la charge se dénonce et la caricature abâtardit ce que l'intelligence la plus fine entreprit.

Des critiques se sont rencontrés pour affirmer avec plus d'insistance que de bonne foi l'étroite relation musicale de Ravel à Claude Debussy et que l'auteur des *Miroirs* n'était rien qu'un imitateur du maître des *Estampes*. Le temps fait lentement justice d'une allégation dérisoire.

Que les libérations harmoniques innovées par Debussy se retrouvent dans la technique de Ravel, le contraire serait inconcevable et l'on ne peut pas plus s'en surprendre que d'en retrouver les traces dans les œuvres d'Albert Roussel ou de Florent Schmitt. A cette heure on ne peut pas faire que Claude Debussy n'ait pas existé, et il y aurait quelque ridicule à vouloir s'efforcer d'écrire sans profiter des ressources nouvelles vivifiées par l'art debussyste.

Il y a plus : une rénovation d'un tel ordre n'est pas le fait d'une unique volonté, fût-elle géniale comme celle de Debussy ; elle est en fonction de désirs latents, qui s'accumulent et réclament leur élargissement. Que l'influence de Claude Debussy se fasse sentir dans certaines œuvres de Maurice Ravel, les uns diront dans les *Miroirs*, d'autres dans le *Quatuor* : cela est certain. Maurice Ravel et tous ceux de sa génération savent et ne peuvent oublier ce qu'ils doivent à l'auteur des *Images* et du *Prélude à l'après-midi d'un Faune*. Mais il convient de ne pas oublier que les *Jeux d'eau* sont en date une des premières manifestations de l'art pianistique français de ce temps-ci et dès la *Pavane*, dès le *Quatuor* et les premières mélodies comme *Sainte*, s'attestait l'esprit nette-

ment original de Ravel, chez qui l'émotion concentrée, un attendrissement plaisamment réprimé, une pénétration observatrice baigne dans cette ironie tendre qui est le fondement de ses vues sur l'univers et la conclusion de ses retours sur soi-même.

Inquiétant et spirituel *gracioso* dont *l'alborada* ne laisse indifférents aucun de ceux qui l'entendent; on n'a plus le choix que de la trouver insupportablement agaçante, ou, comme je le fais, avec d'autres, de s'en réjouir chaque fois davantage, comme d'une des plus adorables conquêtes de l'esprit musical moderne, comme d'une des expressions où se condensent cette finesse, ce sens d'observation et cette sensibilité qui forment le meilleur de notre génie, depuis les fabliaux, les anciennes chansons populaires, depuis Villon et du Bellay, depuis Marot et Michel de Montaigne.

1907.

Dix ans presque se sont écoulés depuis que cette esquisse fut publiée. Maurice Ravel nous a donné depuis lors dans la Rapsodie espagnole, *dans* Ma Mère l'oie, *dans* l'Heure espagnole,

dans Daphnis et Chloé, *les* Trois Poèmes *et le* Trio *de nouveaux prétextes à nous réjouir et qui viennent enrichir la musique française. Les vues qui s'exprimaient dans cette esquisse se sont trouvées abondamment vérifiées. Je me réjouis surtout d'avoir, dès 1907, insisté sur la qualité particulière de la sensibilité et du sentiment dans les œuvres de Ravel, alors qu'on lui refusait toute tendresse et qu'on lui reconnaissait seulement de l'ingéniosité ; la fraîcheur sentimentale de* Daphnis et Chloé *n'a fait que préciser ce que quelques-uns d'entre nous pressentaient d'après la* Pavane, *la* Sonatine *et les* Oiseaux tristes.

DÉODAT DE SÉVERAC

A André Caplet.

C'est une âme ardente et forte, sensible et robuste à la fois, toute possédée d'un feu qui couve et qui paraît, par moments, à la pure flamme avec laquelle elle éclaire profondément son noble et émouvant horizon.

Pourtant cette âme vigoureuse est dénuée de violence: il n'apparaît point qu'elle se doive jamais contraindre, elle rayonne avec une sérénité où sa joie trouve une règle et sa mélancolie un affermissement. Nul moment ne surprend excessive l'expression de sa pensée, mais nul moment ne la surprend médiocre.

Musicalement cet homme parle peu, et seulement quand les mouvements de sa méditation l'y ont conduit. Ainsi il offre cet étonnant spectacle d'une œuvre qui tout attachée à décrire l'extérieur aspect des choses, atteint plus

sûrement qu'aucune autre à l'essence de la sensibilité et de l'émotion humaines.

Deux cahiers de pièces pour piano, *le Chant de la Terre* et *En Languedoc*, et une dizaine de mélodies composent actuellement ce par quoi cet esprit s'est aux musiciens révélé. C'en fut assez pour affirmer l'une des plus fortes personnalités de cette heure, l'un des écrivains les plus puissants parmi ceux qui confient au piano l'expression de leur pensée, non pas tant qu'il s'y adapte le mieux du monde, mais qu'il le dépasse. D'autres savent les minimes subtilités de l'écriture pianistique et les broderies de leur style s'ajourent en des dessins sans cesse variés, s'affinent en vaporeuses minuties; lui n'a pour tout souci de son style que d'enfermer, dans l'étroit espace d'un poème de piano, la majeure puissance et c'est du feu qui l'anime que sa parole musicale tire toute sa couleur. Elle n'est point saisissante autant qu'elle vous pénètre par tout ce qui se dégage de ses aspects; le charme n'en vient point des arabesques ni des contrastes riches, mais d'une simplicité large et neuve.

Les horizons que décrivent ces poèmes ne sont points riants ni fleuris, mais toujours empreints d'une secrète gravité. Les lignes

en sont nobles et simples, la terre ne s'y dissimule point sans cesse sous l'agrément des feuillages, mais tout y décèle la fécondité et la mâle franchise de la vie.

Ardemment attaché à la terre natale, il l'a comprise au point d'y découvrir le secret de paysages plus vastes que ceux-là même qu'il contemplait et, tout en semblant se limiter à peindre le paysage languedocien, il touchait l'essence même du paysage de France partout où il est plus grave que riant, plus noble que gracieux; et, au delà même de nos seules limites nationales, il semble avoir atteint dans *les Moissons*, dans *Sur l'étang*, *le soir*, dans *Coin de cimetière au printemps*, à la douceur et à la noblesse même de la terre.

La nature large et belle, âpre parfois et parfois douce, est le domaine qui lui convient. Il n'a point cessé d'y vivre, faisant d'elle son ordinaire résidence, ou, lorsque les circonstances l'en tenaient éloigné, faisant d'elle son habituelle songerie. Ses séjours dans les villes furent brefs et limités aux exigences de ses études musicales ou de ses amitiés; il ne s'y sent point à l'aise et n'est là qu'en voyage, et bientôt il retourne à Saint-Félix-de-Caraman où vit son cœur.

Vertu d'une œuvre, touchant laquelle on

peut prononcer sans fadeur, ce mot, plein d'embûches : « le cœur ». Je ne sais d'équivalent à ces pages pleines d'affection sereine et ardente à la fois, dans cette atmosphère limpide et vivante de vigueur et de joie grave, je ne sais que certains poèmes de Francis Jammes, dans les *Élégies*, particulièrement celle qui commence par :

Quand mon cœur sera mort d'aimer.

Le même amour des formes les asservit et les libère tout ensemble ; plus de minutie chez Jammes, mais chez celui-ci plus de couleur; une atmosphère sans cesse renouvelée et propice à leur pensée, enveloppa leurs songes d'art, et nés tous deux au sein de paysages dont les lignes nobles et belles enchantèrent leurs visions, ils communiquent à chaque page de leurs poèmes ce parfum de vie saine et de mâle douceur qui ne peut manquer d'émouvoir.

Il ne faut point pousser trop avant et qu'une analogie partielle prétende à l'équivalence ; à la matière de leur sensibilité rustique se limitent les rapports de ce poète et du musicien ; leurs thèmes divergent et leurs goûts : fleurs diverses, l'atmosphère qui les fait s'épanouir est semblable, et c'est par les racines qu'elles se touchent.

Il y a chez Séverac comme un parti pris de santé et jusque dans la mélancolie une robuste passion. Ce titre : *Coin de cimetière au printemps* ne décèle-t-il point son esprit ?

Ce coin de cimetière, ce coin familier, ne lui est point le propos de lassitudes attendries; il ne se résout point au définitif et dans le champ des morts il voit les fleurs vivantes, il entend monter la joie universelle de l'effort qui n'a pas atteint son faîte. « Coin de Cimetière », mais « au printemps » : et sur des harmonies pleines et graves de la basse, chante et s'établit la fraîcheur des espoirs vivants.

A chaque page de ses œuvres, ce qui frappe dès l'abord et dont persiste l'impression est le sentiment de la plénitude des formes; rien ne s'y montre éventuel, mais accompli; les harmonies se fécondent mutuellement et ne se résolvent qu'assurées d'une maturité totale : vertu de ceux-là qui ne parlent que sous l'aiguillon de leur ferveur.

Il n'est pour désigner l'attitude de cet esprit, un mot plus propre que « ferveur ».

Au reste, il est la clef de voûte de la critique méditative; il est la pierre de touche des esprits qui ne sont pas qu'actuels. Nul mot plus noble et qui contienne plus d'ardeur concentrée ou de méditation rayonnante.

« Nathanael, je t'enseignerai la ferveur », dit au début des *Nourritures terrestres*, André Gide qui la sait si profondément. Séverac ainsi nous l'enseigne : il en est une image simple et forte ; on y voit régner cette passion d'aimer qui se détourne de l'emphase et derrière le visage souriant, joyeux ou grave, une *arrière-pensée* si féconde.

1908.

ERIK SATIE

A G. W. Whitaker.

A Honfleur où naquit, en 1855, Eric-Alfred Leslie Satie, dit Erik Satie, on respire, nécessairement et selon une divine fatalité, en même temps que la brise inconstante de l'estuaire et la beauté d'un des plus émouvants paysages du monde, un goût de fantaisie multiforme et particulière. L'imagination la plus vive et la logique la plus serrée s'y mêlent selon de variables proportions : une chimie imprévue s'y élabore et donne naissance, selon les doses, à des esprits comme Albert Sorel, Henri de Régnier et Lucie Delarue-Mardrus, ou bien comme Alphonse Allais et Erik Satie.

Ce dédain des voies trop battues, cet appétit d'inconnu qui conduisaient jadis, selon de précises pensées, les marins honfleurais vers les Acadies soupçonnées ou les mystérieuses

Afriques, Erik Satie nous en donna, dans la musique d'aujourd'hui, l'équivalent perspicace, imperturbable et narquois.

D'aucuns s'insurgent, me dit-on, de ce qu'on s'arrête devant les œuvres de Satie, qu'on y goûte de l'agrément et que, mieux-même, on les considère ! j'en suis au regret pour ceux-là, mais le sourire de Satie et son indifférence à l'endroit des dogmes surannés ont mieux servi la musique que tant d'assurances pédantes. De ce qu'un homme sait sourire, il est hasardeux de conclure que ce qu'il dit n'est que plaisant et n'a vraiment pas d'importance. L'œuvre de Satie est modeste, elle ne prétend pas au grandiose, volontiers elle consent à s'effacer; longtemps elle a suivi dans un impénétrable éloignement son auteur peu enclin aux confidences. Il a fallu que, près de vingt-cinq ans après leur création, Maurice Ravel s'avisât de les porter, de nouveau, dans une juste lumière et faire accorder à Satie tout le mérite qu'on lui doit.

Du temps où, sur la côte honfleuraise, sous la direction d'un organiste de Sainte-Catherine, la pittoresque église de bois, Erik âgé de huit ans s'initiait aux arcanes musicales, il ne songeait assurément pas à révolutionner la musique : pourtant l'accoutumance du plain-

chant auquel l'habituait son professeur, inclinait son esprit naturellement entraîné, vers le goût des sonorités les plus libres et vers l'éloignement de la tonalité.

Au Conservatoire, où son indolence avisée lui valut d'être renvoyé d'une classe de clavier, puis, condisciple de Chevillard, de Paul Dukas, de Philipp, dans la classe de piano professée par Mathias, il obtenait de son professeur le conseil d'aller travailler le violon qui pourrait mieux le servir. Dédaigneux d'aussi spécieux conseils, Erik Satie suivit comme auditeur une classe de composition, mais dès lors l'auditeur qu'il était consacrait toujours ses prédilections aux enseignements plus libéraux de la polyphonie médiévale et religieuse.

C'est à peine à plus de vingt ans qu'il composa les *Sarabandes*, en 1887 : on pourrait dater de là tout un historique du coloris musical français; car, par la voie d'un irrespect conscient et sagace à l'égard des principes conservatoriaux, Erik Satie inaugurait des modes musicaux vers lesquels tendait en même temps Claude Debussy et auquel il allait marquer une empreinte personnelle.

Récemment on nous restitua ces premières *Sarabandes*, ainsi que les *Gymnopédies* qui les suivirent; leur charme aujourd'hui nous ravit

qui, jadis (un jadis d'hier) stupéfiait et scandalisait, ou faisait hausser les épaules.

Trois fois, presque de la même manière, afin de se discipliner, Erik Satie composait ses pièces selon des nuances subtiles; il y a trois *Sarabandes* et trois *Gymnopédies*, comme plus tard trois *Gnossiennes*.

Pour se donner raison à lui-même, et pour éprouver sa réussite, il fait ses essais au nombre de trois : les deux manches et la belle, dit leur auteur, avec un sourire pincé.

Il s'en est trouvé qui ont cru que le seul dessein d'étonner, le seul goût de libération, le seul dédain des règles ordinaires avaient pu conduire Erik Satie, lorsque, sans paraître y toucher il révolutionnait l'idée tonale; mais, bien au contraire, une application sévère conduisait cette fantaisie.

Il s'imposa des formes de danses lentes, danses spartiates et sacrées que sont les *Gymnopédies*, danses de la Grèce des Pélasges que sont les *Gnossiennes*, mêlant au plaisir de sensations barbares des raffinements minutieux. On ne peut échapper au charme de la troisième *Sarabande*, à la gravité suave de la seconde; et la forme de battement qui préside aux *Gymnopédies*, baigne dans une atmosphère délicate et qui n'a point terni sa couleur pré-

cautionneuse (1); on reprocherait presque aujourd'hui à la 2e *Gnossienne* une mélodie trop aisée, mais la délicatesse barbare de la première n'a rien perdu de son accent.

Lorsqu'il écrivit les *Gnossiennes*, en 1889, Erik Satie avait trouvé deux supports à ses recherches, ou mieux deux confirmations à leur légitimité : les danses javanaises de l'Exposition de 1889 et surtout les chœurs grecs de Saint-Julien-le-Pauvre; peu après, entraîné dans le symbolisme mystique qui régnait alors et auquel il s'accordait du moins par son obsession du plain-chant, il composait les *Sonneries de la Rose + Croix* (1891) et le *Prélude du Fils des étoiles*, wagnérie kaldéenne de Joséphin Péladan, joué chez Durand-Ruel en février 1892. Avec le *Prélude de la Porte héroïque du Ciel*, composé en 1894, elles forment la seconde manière dans l'œuvre de leur auteur, où le sentiment d'une mystique pureté se substitue au sens plus essentiellement rythmique des premières œuvres.

C'est vers ce temps qu'à l'auberge du Clou, avenue Trudaine, où il tenait le piano, Erik Satie se lia avec un jeune musicien épris de sonorités neuves ou rénovées et qui marquait

(1) M. Claude Debussy orchestra, avec un art extrême, la 1re et la 3e *gymnopédies*.

pour l'auteur des *Gymnopédies* une curiosité singulière : c'était l'auteur de *la Damoiselle élue* et des *Cinq Poèmes*, en ce temps-là Claude-Achille Debussy.

Il n'est point sans vérité de croire que les conversations de ces deux jeunes gens diversement épris de musique et les considérations libertaires d'Erik Satie sur la tonalité contribuèrent en quelque mesure à l'esthétique de *Pelléas et Mélisande*. A ce titre le rôle d'Erik Satie vaudrait déjà qu'on le signale.

Mais insoucieux des entraves, ce compositeur fantasque et méthodique, au sein d'une insoupçonnable existence, composait des pièces d'une plus libre allure ; tout pénétré d'une humilité dont on ne peut affirmer qu'elle ne soit pas feinte, il mettait dans ses titres le sens humoristique qui l'allait peu à peu entraîner ; ainsi, dès 1897, il achevait les *Pièces froides* dont les six pièces, trois par trois, selon sa coutume, se rangèrent sous les humbles sous-titres d'*Airs à faire fuir* et de *Danses de travers ;* peu à peu se desserraient les brides qu'il avait imposées à sa fantaisie, les andantes du premier abord tendaient vers des mouvements plus rapides et le sourire animait mieux une gravité trop contrainte. Sous ces vues nouvelles naquirent, en 1903, les *Mor-*

ceaux en forme de poire dont le titre appela d'abord sur eux, qui méritaient mieux, une attention dérisoire.

Le sens de la méthode qui n'abandonne pas Satie et le mène précisément, selon l'hérédité honfleuraise, jusqu'aux domaines variés de la fantaisie, le convainquit de reprendre, à quarante ans passés, le chemin des écoles. De la Schola Cantorum qu'il fréquenta, il retira le bénéfice de deux scholastiques cahiers : les *Aperçus désagréables* (Pastorale, Choral et Fugue) et *En habit de cheval* (Choral, Fugue litanique; autre Choral; Fugue de papier), œuvres volontaires et d'une écriture respectueuse, pour se prouver à soi-même et aux autres qu'on peut écrire des œuvres ennuyeuses et les écrire avec esprit.

Depuis 1912, l'auteur des *Gymnopédies* a donné tour à tour *Véritables préludes flasques* (*pour un chien*) ; les *Descriptions automatiques* (avril 1913) ; *Embryons desséchés* (juin 1913) ; *Croquis et agaceries d'un gros bonhomme en bois* (juillet 1913) ; *Chapitres tournés en tous sens* (août 1913) ; *Vieux sequins, vieilles cuirasses* ; *les Heures séculaires et instantanées* ; les *Trois valses distinguées du Précieux dégoûté* ; *Choses vues à droite et à gauche* (pour violon) ces trois dernières œuvres encore inédites.

Une production aussi soudainement abondante de la part d'un esprit avec soi-même timoré presque dans l'audace, ne saurait comporter des œuvres d'une valeur égale, mais leur abondance même marque dans la verve une heureuse générosité.

N'en déplaise à ceux qui trouveraient inutiles de semblables inventions, il est peut-être moins malaisé d'écrire une symphonie comme il y en a plusieurs, dénuée de musique véritable, que d'élever au-dessus du simple music-hall des fantaisies humoristiques et de leur communiquer une qualité musicale. C'est la vertu d'Erik Satie de conserver dans ces courtes esquisses plaisantes les témoignages d'une science qui ne veut pas s'en faire accroire.

Les titres et les invraisemblables indications de nuances dont cet humoriste émaille ses pièces (*Tyrolienne turque*, *Affolements granitiques*, *Fugue à tâtons*...) ne doivent pas faire perdre de vue les qualités musicales d'une œuvre que cette seule littérature ne soutiendrait pas. Soit qu'il se livre à des utilisations déconcertantes de thèmes connus, comme dans la *Tyrolienne turque*, *Españaña* (1), *Celle qui*

(1) *Croquis et agaceries d'un gros bonhomme en bois.*

parle trop (1) ou *Sur un vaisseau* (2), soit qu'il tire le comique de l'emploi bizarrement expressif de moyens sérieux, comme le thème des deux cors dans *De Podophtalma* (3) il ne cesse pas d'être musical. A cet égard les cahiers d'*Embryons desséchés* et de *Vieux sequins, vieilles cuirasses* restent des témoignages tout à fait attachants de la rencontre heureuse que peuvent faire la musique et la fantaisie narquoise. Dans le second de ces recueils, la première pièce : *Chez le marchand d'or*, atteste qu'Erik Satie sait écrire du fort joli piano, de même que *Seul à la maison* dans les *Véritables préludes flasques* témoigna d'une émotion qui s'efforce généralement de ne pas apparaître, mais par laquelle l'auteur parfois se laisse trahir sans regret.

Avoir eu l'intuition du renouvellement harmonique auquel le nom de Claude Debussy restera attaché, avoir réussi à doter la musique française de petites œuvres pleines d'agrément et qui ne vieilliront pas plus tôt que de plus prétentieuses pages, n'est-ce pas assez pour qu'on honore Erik Satie, qu'on ait pour lui quelque gratitude et qu'on lui fasse dans la

(1) *Chapitres tournés en tous sens.*
(2) *Descriptions automatiques.*
(3) *Embryons desséchés.*

musique d'aujourd'hui la place modeste et exacte qu'il ne réclame pas, mais qu'avec équité les Debussy et les Ravel ont revendiquée pour lui et que, seuls, des esprits chargés de reliques, comme dans la fable, trouvent inconvenant qu'on lui accorde.

MUSIQUE ET POÉSIE

BAUDELAIRE ET LA MUSIQUE

A André Gide.

Arrêtons-nous sur la rive d'un fleuve attirant et singulier, imprégné de grandeur et de mélancolie. L'eau de ce fleuve est amère ; les rives en sont belles et sombres : une agitation intérieure anime son onde et la trouble. Arrachées à ses bords, d'étranges fleurs, à la dérive, suivent des courants contrariés. Nul ne sait précisément où ce fleuve a pris sa source. Sa surface par moments, se ride d'un frisson nouveau dont la soudaineté saisit, effraye un instant et attire.

Nulle fougue, pourtant, ne heurte son cours languissant ou rapide ; par endroits, l'eau semble plus limpide et découvre de merveilleuses floraisons ; des passages furtifs s'y décèlent et jouent dans une lumière venue d'un horizon imprévu et lointain et qui se réfracte,

semble-t-il, à des profondeurs insoupçonnées, en magiques rayonnements.

Souvent l'eau de ce fleuve se teinte de reflets métalliques, des feuilles mortes y surnagent, des lianes indolentes et traîtresses s'y entrelacent soudainement ; un âcre parfum révèle son eau corrompue par des vestiges décomposés. Les teintes en sont alors inimaginables.

Parfois encore elles s'amoindrissent, et le fleuve semble un miroir terni qui recèle malaisément des paysages somptueux. Et toujours ce fleuve roule une onde royale, avec ardeur ou nonchalance, plein d'inquiétude, ou lent d'une sérénité indolente, et toujours au-dessus de son cours triomphal et fatal règne une atmosphère embrumée qui s'épaissit parfois jusqu'à nous en dérober les replis attachants.

Voici que seulement commencent à se lever les brouillards dont volontairement ce fleuve enveloppa ses sources et quelques-uns de ses aspects.

Voici peu de temps en effet que commence à s'éclairer d'un jour véritable la figure de Charles Baudelaire ; il n'en est pas dans toute l'histoire littéraire française dont les traits aient été plus mensongèrement travestis : une légende s'attache avec ténacité à la mémoire de ce poète.

Il est des légendes qui auréolent des mé-

moires à tel point qu'on ne les veut pénétrer qu'à regret et qu'on préfère ne pas pousser trop avant, de crainte de voir s'évanouir en une poussière âcre et terne l'illusion qu'on gardait d'elles. Il est d'autres légendes qu'on s'attache à détruire avec quelque joie, comme une revanche posthume de la vérité historique sur l'enthousiasme qui fait hâtivement les réputations et ne sait pas toujours les détruire. La légende de Baudelaire est de celles qu'il faut s'attacher à percer, car sans atteindre assurément les admirateurs du poète, elle n'est pas sans éloigner de lui certains souhaitables attachements, sur la foi de racontars perpétués et empêche de mesurer le rôle considérable de cet écrivain à la fin du siècle dernier.

Pourtant on n'en saurait vouloir à ceux qui par crédulité, par indolence ou par animosité, s'employèrent à perpétuer à cette mémoire une équivoque destinée : car celui qui s'y employa avec le plus d'autorité et de zèle, celui qui édifia le plus minutieusement cette légende baudelairienne, satanique, inquiétante et perverse, ce fut Charles Baudelaire lui-même.

Il a dit quelque part : « Chaste comme le papier, sobre comme l'eau, porté à la dévotion comme une communiante, inoffensif comme une victime, il ne me déplairait pas de passer pour

un débauché, un ivrogne, un impie et un assassin. »

Il était né avec une sensibilité singulière que les circonstances ne firent qu'exaspérer : il semble même qu'elles aient été les plus propres à irriter, à impressionner les nerfs qu'il avait dès l'enfance, délicats, vibrants, et prêts à la fois à se détendre aussi bien qu'à se contracter.

Un de ses journaux intimes qu'il intitula si exactement *Mon cœur mis à nu*, nous découvre quel il fut dès l'enfance : des esprits tels que celui de Baudelaire ne se forment point soudainement : leurs racines lentement s'établissent. Il en est que la solitude attire, comme malgré eux et comme si c'était leur atmosphère natale : leurs sens sont affinés au point que tout heurt leur est une blessure et que la compassion, la curiosité ou l'autorité des autres ne leur peuvent être que des raisons de se renfermer davantage.

Ce n'est point qu'ils soient dès l'abord blasés de ce que la vie leur propose, mais qu'il leur faille le silence pour le savourer à loisir; leurs nerfs les font à tout sensibles, et l'univers les sollicite; leurs aptitudes sont nombreuses et leurs curiosités multiples : leur enfance est une succession d'enthousiasmes et de médita-

tions, de désirs et de lassitudes, sans qu'une force d'attention les puisse tenir au même lieu : l'autorité qui satisfait les autres, leur est nécessairement insupportable : non point que le désordre soit leur loi, mais qu'ils obéissent à leur ordre, venu de plus loin que les lois, des racines de l'être même. Ils gardent dans leurs excès même la mesure de leur dignité : ils sont obstinés et timides, paisibles et toujours révoltés : leur attitude ordinaire est calme, mais dans leur cœur bouillonne un trouble qu'ils ne savent à qui confier et qu'ils exaspèrent à lui vouloir trouver un écho.

Ils gardent en eux des mélancolies que rien ne saurait apaiser et se jettent dans l'agitation pour en étourdir la hantise.

Ils sont sensibles aux plus minimes accentuations de l'instant qui s'échappe, ils épient les modulations qui vibrent autour d'eux et en eux-mêmes. On ne comprend bien quelle peut être la jeunesse de semblables esprits que lorsque la maturité en a permis une expression plus précise.

Cependant le goût de silence de ces âmes réservées, et l'ironie dont elles s'entourent abusent sur leurs qualités.

Ils sont toujours tout animés d'une tendresse insatisfaite qui ne sait comment s'exprimer,

par crainte des formules banales, et cette crainte les conduit à la recherche, au raffinement, au goût du bizarre, de l'inattendu. Ceux qui sont épris du bon sens ordinaire et des sentiments aussitôt exprimés que ressentis, sans souci de l'équilibre de leur sensibilité, ceux-là ne sauraient comprendre ces enfants taciturnes que toute question irrite et que leur humeur ombrageuse affermit autant qu'elle les attriste. Ils ne font que silencieusement demander à ceux qui les entourent l'affection sagace et la paix sans éclat, pour tenter de répondre aux questions qui se heurtent en eux et d'apaiser le tumulte en leur cœur déchaîné sur un ordre venu des choses et que la mort seule interrompt.

Le plus regrettable fait de la vie de Baudelaire semble bien être d'avoir, dès son jeune âge, perdu son père. Les infortunes de sa vie devaient se trouver accrues par les accidents que cette mort entraînait avec elle.

Le père de Charles Baudelaire avait été précepteur chez les Choiseul-Praslin, au temps de la Révolution ; sous la Terreur il put rendre de nombreux services à ses amis. C'était un esprit distingué, plein de finesse et de bonhomie tout ensemble : on le comparait assez volontiers à La Fontaine, pour la naïveté et l'originalité de sa nature.

Charles Baudelaire tenait de lui ce goût d'écrire et cette passion d'élégance qu'il conserva au sein des déboires et des difficultés : nul doute qu'il eût rencontré chez son père un encouragement aux inclinations qui le portaient vers les lettres et qui avaient valu à M. Baudelaire le père des relations délicates et quelque considération : mais quand son père mourut, sa mère n'était encore qu'une toute jeune femme, et au bout d'un an elle épousa le colonel Aupick alors en garnison à Lyon.

Baudelaire devait garder toute sa vie l'amertume de ce remariage; déjà peu enclin à considérer bienveillamment son beau-père, il se trouva que cet officier de valeur possédait précisément le caractère le moins propre à comprendre celui de Baudelaire : cet officier général né avec le goût de l'action ne pouvait comprendre ce jeune homme hanté de rêve, curieux des moindres vibrations d'une étonnante sensibilité, mais sous une apparence impassible, ironique et enthousiaste : esprit trop tôt formé qui se concentrait peu à peu, pour s'épanouir dans cet ouvrage génial et unique que sont *les Fleurs du Mal*.

Le voyage à l'île Maurice et aux Indes où le contraignit l'autorité de son beau-père fit sur son esprit une impression des plus vives. La

vue, si brève qu'elle fût, de ces horizons tropicaux, de ces pays aux floraisons fastueuses, surexcita pour longtemps son âme déjà nostalgique.

Il ne fit point comme d'autres poètes, nés là-bas : Leconte de Lisle, Lacaussade ou Léon Dierx, des peintures de ces contrées, mais par une transposition mentale toute naturelle, il colora de ses souvenirs cet éternel regret *d'ailleurs* qu'il devait porter sans cesse avec lui comme la charge douloureuse de l'âme la plus inquiète, la plus ardente et la plus froidement passionnée qu'ait jusqu'alors rencontrée la poésie française.

A peine quelques pièces des *Fleurs du Mal* peuvent-elles se rapporter exactement en leur totalité à des souvenirs de ce voyage, mais sa hantise en est partout, le tiède parfum de ces contrées exotiques revient à chaque endroit comme un rappel. Ce ne sont point les fleurs de nos pays qu'il se plaît à respirer, mais les parfums étranges venus des paysages lointains.

Non point qu'il les préférât et qu'il eût été heureux de retourner en ces contrées; on ne voit pas durant sa vie qu'il en eut jamais l'intention; il semble s'être bien davantage attaché aux manifestations modernes de la vie

artistique de son temps; mais ces pays lointains situent, pour son esprit abandonné au rêve, les aspirations qu'il ne réalisera point.

Il y a en effet un mot qui contient toute l'âme de Baudelaire, tout son génie et tout son cœur, un mot qu'il prononce rarement et qui est au fond de ses désirs, de ses regrets et de ses lassitudes, un mot qui est la charpente de son œuvre, qui explique ses curiosités, conduit sa critique et a fait de cet homme la plus étonnante intelligence de tous les poètes français; ce mot là, c'est : *nostalgie*.

Les dictionnaires expliquent que la nostalgie est une mélancolie causée par le vif désir de revoir sa patrie, ce que l'on appelle vulgairement le « mal du pays ». La nostalgie de Baudelaire ne se peut autrement définir, mais que l'on songe seulement que chez lui ce désir de revoir sa patrie portait en soi l'assurance de ne jamais pouvoir se satisfaire ou s'apaiser; car il était de ces esprits dont la patrie n'est point terrestre et qui ne cherchent dans l'action qu'un apaisement ou qu'un étourdissement. Baudelaire n'est pas le seul assurément à avoir porté le lourd fardeau de cette maladie de l'Infini; mais elle a trouvé dans son œuvre une expression d'une telle grandeur et d'une telle beauté, qu'il semble peu probable qu'on

les surpasse jamais. On en trouve l'aveu à chaque page de ses œuvres; il n'est presque point, dans *les Fleurs du Mal*, de poèmes qui ne la révèlent; elle en est la trame douloureuse et l'amère obsession.

Il rêve sans cesse de départs vers des pays indéfinis où se pourrait distraire l'ennui de son âme toujours mécontente; il rêve sans cesse de contrées d'où il lui semble qu'il revient, tant elles prennent à ses sens aigus le relief de la vie même, et balancé sans cesse entre un regret et un désir, il ne peut plus goûter de repos que dans une curiosité insatiable, entrecoupée de rêveries solitaires, décevantes et mélancoliques.

L'âme romantique, exaspérée de sentimentalisme, avait éprouvé l'amertume du « vague à l'âme » touchant au suicide avec Werther; mais Baudelaire marque avec une grandeur magique la nouvelle figure du mécontentement humain; l'esprit a dans son mal une valeur plus grande, c'est par l'intelligence que cet homme souffre, comme le romantique avait souffert des déceptions de son imagination sentimentale.

De là vient que l'amertume de Baudelaire garde toujours une contrainte qui lui interdit les transports. D'autres, avant lui, étaient

venus qui avaient ressenti cette insuffisance de l'esprit en face de ses curiosités, mais la hautaine et cependant pitoyable sensibilité de Baudelaire donne à cela une toute autre figure. Sans cesse une vision nouvelle s'impose à son regard, sans cesse cet esprit ardent nourri de beauté pensait trouver l'objet d'un définitif attachement, mais tous ses scrupules se levaient ensemble pour lui diminuer toute joie et lui interdire tout repos.

Il l'a dit lui-même très précisément dans un de ses poèmes en prose, *les Vocations* : « Il m'a souvent semblé que mon plaisir serait d'aller droit devant moi, sans savoir où, sans que personne s'en inquiète et de voir toujours des pays nouveaux. Je ne suis jamais bien nulle part et je crois que je serais toujours mieux ailleurs que là où je suis. »

Et dans un autre, intitulé : *N'importe où hors du monde*, il dit : « Il me semble que je serais toujours bien là où je ne suis pas, et cette question de déménagement en est une que je discute sans cesse avec mon âme. »

Certains auraient lyriquement maudit la vie et le sort, et gémi avec abondance, sur un tel péché originel : mais c'est là que l'art de Baudelaire se marque d'un caractère qui lui est propre.

Comme l'a dit exactement Jules Laforgue : « Le premier, il se raconta sur un mode modéré de confessionnal et ne prit pas l'air inspiré (1). » Où d'autres auraient assurément lancé des imprécations, il n'a lui qu'une parole ironique où se révèle avec plus de force la meurtrissure de son cœur. Il garda depuis l'enfance la pudeur de ses sentiments à un point inimaginable. Le goût de la solitude ne l'abandonna jamais, comme si la présence de quelqu'un eût dû troubler son rêve d' « ailleurs », mais cependant son cœur était plein de tendresse contenue : ses lettres le révèlent malgré qu'il en aie ; cet assoiffé de solitude l'était davantage d'une présence qui eût pu verser le calme à son esprit et apaiser le trouble incessant de son cœur.

Et cet homme, auquel une légende fut attachée de réputation perverse, révèle une ingénuité de cœur inimaginable : ce fanfaron de vice découvre en ses lettres des sentiments qu'il s'efforça toute sa vie de dissimuler, par un obsédant souci de se dérober aux indiscrétions, et pour mieux goûter le charme de la solitude. Mille exemples peuvent montrer en lui cet extérieur impassible voilant un étrange trouble intérieur en une union singulière qui lui donne le dou-

(1) JULES LAFORGUE, *Mélanges posthumes* (Mercure de France, éd.).

loureux aspect d'Hamlet. Tous les témoignages des contemporains qui l'ont vu de près ; Gautier, Banville, Flaubert et bien d'autres sont unanimes ; ils le montrent mesuré dans ses termes, toujours asservi à la plus étroite politesse, exprimant des idées paradoxales d'un ton très simple, avec une froideur quelque peu britannique ; ses gestes étaient rares et sobres, et comme contrôlés toujours par une détermination précise.

Nul écrivain ne fut plus éloigné de la bohème artiste que Baudelaire, nul ne garda une tenue plus volontaire. Toute sa vie il fit effort pour se ressaisir, pour lutter contre les forces qui faisaient dériver son rêve ; il avait le désir de recréer son âme, pour se devoir un peu à soi-même, sentir un peu qu'il s'appartenait ; mais son esprit était sans cesse attiré par de vains mirages, par d'inapaisables curiosités, par cet état spleenétique de mécontentement : et c'est cet aveu que toujours son œuvre répète, et toujours cette nostalgie, dans *les Hiboux*, dans cet admirable *Cygne*, dans tant d'autres poèmes. Et qui pourrait évoquer la nostalgie en parlant de Baudelaire sans que de soi-même monte aux lèvres le titre évocateur et mélancolique de *l'Invitation au Voyage*.

Toute la nature, toutes les choses autour de

Baudelaire le sollicitent, l'invitent au voyage, vers le pays où *tout n'est qu'ordre et beauté, luxe, calme et volupté* ; c'est un voyage sans aboutissement et que l'on recommence toujours parce qu'on le projette sans l'accomplir ailleurs qu'en rêve, et cette *Invitation au Voyage* revient comme un écho attristé dans son œuvre. Baudelaire a mille fois repris ce thème, et n'est-ce pas dans *l'Invitation au Voyage* des *Poèmes en prose* que l'on trouve cette phrase: « Un musicien a écrit *l'Invitation à la Valse*, quel est celui qui composera *l'Invitation au Voyage ?* »

Indice révélateur de son obsession musicale, sentiment profond de l'impossibilité de révéler sa hantise mieux qu'avec le secours des évocations sonores. En vain il reprend avec des mots ce désir d'ailleurs qui l'obsède, il sent que nul mot jamais n'exprimera sa soif d'échapper à ce monde et d'y arracher sa tendresse pour la mieux dire, complète. Il sent que la musique seule pourrait peut-être avancer un peu plus dans l'aveu de son cœur.

La musique n'a point vu naître encore une âme de compositeur qui puisse égaler celle de Baudelaire; pourtant quelques-uns se sont essayés à suivre musicalement le texte des poèmes baudelairiens.

La matière de ces poèmes est à la fois ample

et résistante, et subtile : la musique dont on l'accompagne risque à l'amoindrir avec indignité en la surchargeant sans mesure ou menace de rester fort loin de sa subtilité. Il faut, pour en atteindre l'essence, des vertus semblables à celles de l'esprit qui les composa.

La lassitude, la nostalgique gravité de l'esprit de Henri Duparc lui permirent d'évoquer avec dignité cette *Invitation au Voyage* et *la Vie antérieure;* combien d'autres y échouèrent.

L'œuvre de Baudelaire est pour des esprits curieux une source inépuisable de thèmes de méditations, la matière intellectuelle de cette œuvre est une des plus considérables que nous possédions en France, et s'il est vrai que ses poèmes surtout sont des thèmes infinis de méditations et de rêves, combien n'est-elle pas attachante toute cette partie de son œuvre, où Baudelaire se révèle le premier, le plus averti et souvent le plus prophétique de nos critiques d'art, n'en eût-on pour aveu que cette longue et magistrale étude sur Richard Wagner qu'il écrivait dès 1861.

Tout l'a hanté de ce monde auquel il tentait d'échapper. Équitablement, sur sa tombe, Théodore de Banville prononça :

« Il a accepté tout l'homme moderne, avec

ses défaillances, avec sa grâce maladive, avec ses aspirations impuissantes. »

Nulle parole ne peut à ce point résumer mieux Baudelaire : « Il a accepté tout l'homme moderne. »

Il savait, pour en condenser une des expressions les plus aiguës, ce que peut représenter de déceptions, d'aspirations, de nervosités, d'angoisses, de triomphes et de défaites une âme sensible de notre temps; il s'était si souvent arrêté à chacun des carrefours que l'âme moderne propose et auxquels elle hésite tant parfois qu'elle ne peut plus agir.

Heureux sont ceux, et peut-être non, après tout, qui gardent la sérénité des anciens âges dans un tel tourbillon de forces, dans une telle tourmente d'idées que ceux que nous propose ce temps-ci. Il ne s'agit point de démêler si cela est mieux ou pire, mais nous n'empêcherons pas une âme assoiffée de certitude de se vouloir renseigner, de vouloir remonter aux principes, de vouloir réaliser l'unité apaisante de ces forces tourbillonnantes. Car là est l'unique effort et l'unique tourment de toute âme consciente et méditative à notre époque : l'Unité. C'est ce *tourment de l'unité* (1) qui hante

(1) On peut toujours relire avec profit à ce sujet le beau livre d'Adrien Mithouard qui porte ce titre.

chaque esprit, l'épuise à rechercher les liens de ses moindres pensées au reste de l'univers et le conduit à la découverte de nouvelles analogies.

« Analogie » et c'est ici l'autre pôle de l'esprit de Baudelaire ; nostalgie en son être intérieur : analogie, pour ses regards tournés vers l'univers ; analogie, ou comme Baudelaire l'emploie souvent, le mot des mystiques : « correspondances ».

Ces correspondances sont infinies, c'est l'œuvre des poètes, des hommes de science ou des philosophes de nous les découvrir chaque jour davantage et d'en montrer chaque jour mieux l'inépuisable, attirant et angoissant trésor.

Certains se contentent de rapprochements et leurs prétendues analogies ne sont que verbales et s'écaillent au souffle du temps, mais d'autres (et ce sont les esprits féconds d'une race et d'un temps) pénètrent les mots, les saisissent au cœur, et ramenant par une violence particulière deux idées vers eux-mêmes, les font, malgré leur dessein parfois contraire, rentrer dans le plan imprévu d'une nouvelle analogie.

Baudelaire assume ce rôle, en prévoit l'étendue, en indique quelques voies avec une péné-

tration où le disposaient son tempérament et toutes les attitudes de sa pensée.

Si la nostalgie est le thème fondamental de son œuvre, l'analogie en est le mode d'expression constant. L'intelligence d'un esprit se marque aux rapports plus nombreux, plus étroits, plus subtils et en même temps plus vastes qu'il établit entre les divers éléments de son univers. Les rapports que Baudelaire établit en son univers sont infinis : son âme sensible le faisait pénétrer jusqu'à l'essence des choses ; toujours hanté de définitif, il remontait aux sources mêmes de la pensée, de la sensation, de la vie et les découvrait communes, et son rêve mêlant les éléments de sa vision lui démontrait leurs correspondances.

Ce désir ardent d'unité le conduit à l'expression la plus parfaite qui en ait été donnée littéralement jusqu'à cette heure, depuis certains poèmes de Gérard de Nerval, où perce déjà le sentiment de l'arrière-pensée unique des choses. Baudelaire a jeté là un regard plus précis et plus vaste, et c'est ainsi qu'il l'a exprimé dans ce sonnet des *Correspondances* qu'il n'est plus besoin de citer tant il est classique, tant il a servi de thème aux artistes, aux critiques, sonnet classique cité dans les ouvrages

musicaux aussi bien que dans les ouvrages de philosophie et qui contient en lui sinon toute la figure de l'œuvre baudelairien, du moins toute la forme de son art.

C'est de là que sont sorties mille préoccupations de notre poésie contemporaine, car les vrais disciples de Baudelaire ce ne sont pas ceux qui, comme Rollinat et autres gens de cette espèce, ont cherché des effets macabres qui ne sont point dans Baudelaire; lorsque celui-ci évoque la Mort, c'est avec une grandeur, une âcreté profondes et comme un thème de rappel philosophique; les vrais disciples de Baudelaire sont ceux qui se sont efforcés de développer, de préciser toute la matière artistique qui gît là, tout ce nouvel aspect de l'univers pour l'âme éprise de méditation et de beauté.

Les temps sont révolus de la stricte division des genres, l'âme moderne pressée de toutes parts ne peut résister aux flots divers; l'âme moderne éprise de vivre ardemment veut voir devant elle de multiples aspects, toutes les digues ont craqué l'une après l'autre, les règles d'Aristote sont abolies, les poèmes à forme fixe disparaissent, le vers lui-même se libère à son tour.

L'esprit a compris, entraîné par le tourment

de l'unité que si les aspects sont multiples, l'essence de toute beauté est unique, que l'idée seule est essentielle, et qu'à notre heure la beauté d'expression peut égaler la beauté formelle, et dévoiler le reflet de l'âme dans les spectacles de l'univers.

Les temps ne sont plus de la simplicité de lignes de la beauté grecque, les temps ne sont plus de l'éclat raffiné de la Renaissance italienne ; l'heure est, plus que naguère, pressante d'atteindre au cœur du mystère, de toucher sinon les raisons des choses, du moins l'atmosphère de la vie intérieure et c'est ce qui nous a valu toute cette émouvante floraison d'essayistes, Emerson aussi bien que Novalis, Mallarmé et Meredith, Jules Laforgue ou Villiers de l'Isle-Adam.

Tous ces esprits, depuis Baudelaire ou avec lui, ont senti et nous sentons après eux combien les parois sont minces qui séparent les choses et les idées, combien un grand courant unit les pensées, combien les modes d'expression d'un art sont près de ceux d'un autre.

« Les couleurs les parfums et les sons se répondent. »

Dans l'âme de celui qui s'adonne au songe nostalgique les paysages n'ont pas de lignes décisives, les visages sont vagues comme ceux

des anciens pastels, ou des tableaux que le temps a noircis, la nostalgie n'a point de thème unique autre que celui du regret, mais le regret lui-même est vague, car ce n'est point celui d'un objet précis mais d'un ensemble, mais de mille choses imprécises qui de loin se confondent.

Baudelaire ne regrettait point plutôt Calcutta que la Réunion, mais la transposition imaginaire de ces lieux ; non pas ces lieux mais leur analogie en son âme, et nous découvrons alors combien les deux éléments de l'âme de Baudelaire et de son œuvre ne sont point deux éléments de discorde et de lutte, mais deux éléments successifs. Si la nostalgie est vague, si elle ignore le point précis si ce qui la touche ce n'est pas tant l'objet que son rayonnement, c'est bien pour cela qu'elle est propre à créer de nouvelles analogies ; l'esprit, par les liens du souvenir vague se relie aux lieux, aux visages, aux paysages, à l'atmosphère, l'esprit nostalgique écoute les « confuses paroles », et ces confuses paroles sont comme les mots de la Pythie, celles qui présentent à l'esprit le plus de sens proches et différents, elles sont une matière de rêve, rêve à peine fixé : et quel art peut exprimer l'imprécision du rêve nostalgique, quel art peut prétendre à la plus grande puissance ana-

logique sinon la musique, plus même que les mots, fussent-ils évocateurs au point où le sont ceux de Baudelaire.

C'est vers la musique toujours et sans cesse que s'inclinent l'âme de Baudelaire et sa pensée; le mot de musique est fréquent dans son œuvre, mais son essence y est partout, car son essence c'est nostalgie, transposition, rapports indicibles, analogie.

L'œuvre de Verlaine est musicale, mais plus mélodiquement que profondément, les œuvres de Baudelaire sont musicales jusqu'au cœur même : c'est là le secret de leur richesse et de leur pouvoir de sortilège.

En relisant des poèmes de Baudelaire cependant souvent lus, on y découvre soudainement une indication nouvelle, c'est une nouvelle porte ouverte au songe vers de multiples rapports, ainsi nous éprouvons une impression semblable en entendant de nouveau une sonate de Beethoven, un lied de Schumann, un passage de *Tristan*, pourtant chers à nos cœurs et connus de nos esprits; mais c'est qu'un rapport nouveau s'est accompli entre ce thème musical et notre présente disposition.

Au reste la préoccupation musicale chez Baudelaire se marque en mille endroits : cette étonnante phrase dans le *Confiteor de l'artiste :*

Toutes ces choses pensent, mais musicalement

ou ce sonnet, *la Musique*, qui débute par :

La musique souvent me prend comme une mer.

L'on pourrait citer vingt passages perspicaces de cette étonnante étude sur Richard Wagner, écrite alors qu'aucun des musiciens ne semblait pressentir l'importance de la volonté wagnérienne et de son désir de fusion des arts dans le drame lyrique.

On n'a pas assez lu cette étude sur Wagner ; on y peut rencontrer ceci :

« Ce qui serait vraiment surprenant, c'est que le son ne pût pas suggérer la couleur, que les couleurs ne pussent pas donner l'idée d'une mélodie et que le son et la couleur fussent impropres à traduire des idées ; les choses s'étant toujours exprimées par une analogie réciproque depuis le jour où Dieu a proféré le monde comme une complexe et indivisible totalité. »

Là réside le nœud même de son esthétique, là se trouve la grande force qui anime son œuvre et l'agite, et en fait ce témoignage sans précédent d'une sensibilité à la fois grandiose et raffinée d'une sensibilité au plus haut point musicale, soucieuse de mystère et d'impalpable.

Consolatrice des nostalgies, atmosphère des

analogies, la musique est sans cesse invisible et présente en lui. Songeons à ce qui sépare l'admirable Alfred de Vigny lui-même, par exemple, d'un Baudelaire, malgré qu'ils soient de la même famille intellectuelle ; l'un reste un penseur sensible, mais un penseur descriptif, celui ci est un évocateur. Il est venu à une heure où la symphonie commence à proposer aux esprits français les ressources intarissables de son symbolisme émouvant.

Baudelaire marque la première préoccupation profonde de l'essence musicale dans la poésie française, non point seulement parce que la coïncidence des événements l'y entraînait mais parce que toute sa nature l'y portait : et les ressources musicales de la sensibilité baudelairienne ne sont point encore épuisées.

Elles ont tenté plus d'un compositeur : tandis que certains comme Henri Duparc évoquaient musicalement la gravité mélancolique et ardente de la pensée baudelairienne, d'autres s'appliquaient à transposer musicalement son sens des subtilités infinies, son goût du raffinement ; ainsi Claude Debussy dans ses *Cinq Poèmes* évoque avec des minuties exactes les arrière-pensées du paysage, l'atmosphère de mystère dans quoi baigne l'intimité de ses pensées. Avec un souci équivalent il cherche à dégager

d'une image musicale tout l'élément émotionnel qu'elle contient, et dans *le Jet d'eau*, dans *la Mort des Amants* et dans ce grave et émouvant *Recueillement*, il a su ne point trahir la hautaine et pourtant fraternelle sensibilité du poète qui eut plus que qui que ce fût le douloureux privilège de comprendre l'âme moderne et de pénétrer jusqu'aux profondeurs dernières de l'âme humaine, celles où, peut-être un jour, s'apaisera toute nostalgie, et où se relieront toutes analogies, en ces profondeurs dernières de l'âme humaine où tout est musique et poésie.

1908.

PAUL VERLAINE ET LES MUSICIENS

De la musique avant toute chose,
De la musique encore et toujours.

Verlaine lui-même nous donne ce conseil et cet ordre. Comment, en vérité, pourrait-on mieux l'honorer, comment mieux parler de lui qu'avec la musique de ses vers ou celle dont ses poèmes servirent de thème à quelques-uns de nos plus grands musiciens modernes ?

Verlaine n'est point de ceux dont il convient de parler en termes scholastiques, il ne se prête guère à la soutenance d'une thèse : on ne saurait trouver en lui un sujet austère et cependant un sujet grave, c'est un sujet attachant, amer parfois et doux souvent. Verlaine n'est pas de ces génies devant qui tout sentiment, même l'orgueil, nécessairement s'incline. Ce fut un *homme*, un *pauvre homme*, inférieur à la fois et supérieur à chacun de nous : on peut l'ignorer

tout à fait mais si quelque jour il nous a touché, nous ne pourrons plus l'oublier, nécessairement il nous faudra l'aimer.

De la musique avant toute chose,
De la musique encore et toujours.

Ainsi parle Verlaine et c'est toute son âme : rien ne caractérise mieux son œuvre, rien n'en exprime mieux l'essence : « De la musique avant toute chose », mais il ne s'agit pas ici de ce que l'on appelle communément « la musique des vers », l'euphonie, l'eurythmie, le sens de la mesure et des accentuations, il s'agit ici de la nature même de la musique ; l'œuvre de Verlaine est de la même essence et plus proche d'elle infiniment que de la littérature.

Les mots en effet sont trompeurs et fourbes; certains hommes sont habiles à leur prêter mille sens différents. Les mots sont d'une matière molle et résistante, on les étire, on les modèle, momentanément; il sont ce que l'on veut quand il ne sent pas ce qu'ils veulent; ce sont des hypocrites dont on ne triomphera jamais et l'apologue de la langue d'Esope, et cent autres, en sont d'irrécusables témoignages.

Mais la musique, elle est sincère fatalement, nécessairement. Il n'y a pas de musique fourbe, s'il est vrai qu'il en est de bonne et de mau-

vaise : elle est le moyen d'exprimer avec art une émotion, une sensation. Son essence, et c'est aussi l'élément principal de l'œuvre de Verlaine, c'est la *sincérité*. Elle dit la douleur ou la tendresse, la crainte ou la colère, mais toujours elle parle avec la voix de l'âme et non pas seulement avec les mots qui ne viennent que des lèvres.

Dès le moment où elle existe, bonne ou mauvaise, elle est sincère; et Verlaine aussi : pervers ou mystique, c'est le cri sincère de son âme ou de sa chair.

Ils sont ainsi semblables, la musique et Verlaine; ils sont sincères, sans le vouloir, sans y prendre garde, parce qu'il le faut : c'est un ordre de la vie universelle auquel ils obéissent; c'est pourquoi ils se confondent avec la vie, ils l'expriment avec une inégalable intensité, et c'est pourquoi les poèmes de Verlaine, ce ne sont pas des mots, ce sont des plaintes, ce sont des chants, des sanglots, des cris, des jurons ou des râles.

Verlaine fut et demeure un être singulier dont la personne a toujours été si adhérente à l'œuvre, que la mort même n'a pu l'en détacher. Il est venu à une heure où l'on s'était fait du poète l'idée d'un homme inspiré, d'un homme dont tous les actes semblent supérieurs à l'humanité moyenne. Verlaine est un

homme qui aspire, qui essaie et qui échoue, qui veut et n'ose plus, qui s'élève et qui retombe et qui chante ses aspirations et ses déchéances même. C'est un malheureux qui passe, quelque chose comme un chanteur des rues qui chanterait des lieder de Schumann, c'est un vagabond de génie.

Dès ses premiers poèmes, on trouve ce mélange singulier de tendresse et d'humeur sauvage, ce laisser-aller dans le style dont on ne sait trop s'il est plus négligent que voulu, cet équilibre sans cesse oscillant entre une joie fraîche d'enfant et la lassitude d'un esprit morose. Dès lors il indiquait un emploi personnel du terme accoutumé, du mot de tous les jours auquel par son instinct merveilleux de musicien, il donne (on en a du moins l'impression) un sens nouveau.

Au moment où Verlaine écrivait ses poèmes, la musique française se dégageait malaisément de l'emprise théâtrale, soit que les musiciens officiels s'adonnassent aux roulades de l'opéra italien, soit que les plus modernes sentissent s'appesantir sur eux l'influence du génie de Wagner. Les forces musicales françaises s'employaient presque exclusivement à la musique dramatique ou se préoccupaient de favoriser le virtuosisme à la mode.

Schubert était mort depuis près de quarante ans, Schumann depuis dix, mais le public français les ignorait encore et les musiciens semblaient ignorer les voies presque infinies que leur œuvre indiquait. Trop longtemps attachés à l'extériorité de la scène, au seul effet, sans souci de faire coïncider les desseins de la poésie et ceux de la musique, les compositeurs français de cette époque et le public conspiraient à retarder l'établissement d'un genre musical qui compte parmi les plus admirables et les plus attachants : le *lied*.

A cette heure-là, vers 1866, les plus curieux d'entre les jeunes musiciens français, les Saint-Saëns, par exemple, donnaient encore presque tous dans la « mélodie à roulades », dès qu'il s'agissait de mettre, comme on dit, des vers en musique. Que l'on considère plutôt le style déclamatoire qui vient entacher les quelques mélodies de Wagner sur des paroles françaises qui datent de ses débuts, et la plupart de celles de Berlioz.

A ce nouveau poète, à cette sensibilité fine et discrète, à cet art de délicatesse et de nuance, il fallait un musicien personnel, il fallait un artiste qui, nourri de Schumann et de Schubert et n'en gardant que la nature essentielle et la forme prosodique, si l'on peut

ainsi dire, exprimât dans le cadre restreint et plein d'intimité du lied, une sensibilité équivalente, originale et toute française, unissant les mêmes qualités de profondeur et de finesse; ce fut le rôle de Gabriel Fauré.

On ne dira jamais assez combien il faut, dans l'histoire du lied en France, considérer l'œuvre de Fauré à la fois comme un point de départ et comme une des plus admirables réalisations. C'est à Gabriel Fauré, en effet, concurremment avec Castillon, Henri Duparc et René Lenormand que l'on doit les premiers essais de cette forme musicale, nouvelle pour la France, et qui devait atteindre tout aussitôt à un rare degré de perfection.

L'histoire du lied en France, même en n'en considérant que l'aspect musical, ne saurait omettre le nom et l'œuvre de Paul Verlaine. Assurément ce poète n'a pas, à lui seul, déterminé le mouvement remarquable qui, vers 1867, s'opéra pour transformer la mélodie romantique en lied, tel que nous comprenons aujourd'hui cette forme, mais la publication des *Fêtes Galantes*, de *la Bonne Chanson*, des *Romances sans paroles*, en proposant aux musiciens des poèmes excellemment propres, uniquement propres même à cette forme mélodique, en hâta-t-elle peut-être la définitive

constitution, et Gabriel Fauré fut en tout cas l'un des premiers à sentir à quel point ces poèmes de Verlaine étaient musicables.

Nombreux sont les musiciens qui depuis trente ans ont demandé à Verlaine des thèmes, en dépit des meilleurs tels que Debussy, Ernest Chausson, Charles Bordes, Fauré reste vraiment le véritable musicien de Verlaine en ce qu'il comporte d'intimité; l'œuvre verlainien de Gabriel Fauré est abondant, le musicien a pris des textes presque dans chacun des volumes du poète, il a même illustré presque en son entier le recueil de *la Bonne Chanson*, et toujours avec une recherche harmonique, une profondeur et une clarté d'expression qui égalent le poème même par l'intelligence du commentaire.

Ce n'est que pour les esprits superficiels que l'œuvre de Verlaine peut sembler monotone et ténu; en vérité il n'y en a guère qui soit plus varié, ni plus complet; une fausse conception de la grandeur a pu faire croire à certains qu'il ne s'agissait avec lui que de petites impressions et de petites notations, en fait il est des pages de Verlaine qui atteignent à l'essence même du cœur et leur nature musicale se dégage naturellement.

Il est singulier que l'écrivain qui a eu le

plus d'influence ou tout au moins dont l'œuvre est le plus lié au mouvement musical de son temps en ait été précisément le moins inquiet. La production musicale n'a pas été pour Verlaine ce qu'elle fut pour Mallarmé ou surtout Baudelaire, ou pour Villiers de l'Isle-Adam. L'existence vagabonde et bohème du poète ne le mena point vers les milieux où l'on s'efforçait de renouveler la musique française; la bonne tenue de ces milieux et les questions de technique musicale l'y eussent également rebuté.

Il n'eût servi de rien au reste que Verlaine se fût attaché à la technique musicale, il portait en son esprit le sens du domaine mystérieux que les mots évoquent à demi et qui dépasse leurs stricts contours.

L'imprécision du trait, l'expression évasive et comme nonchalante au travers de laquelle se devine malgré tout l'inquiète sensibilité moderne, sont des modes naturellement propres au commentaire musical et c'est ainsi que dans certains poèmes verlainiens mis en musique, il semble que le musicien n'ait fait que souligner les inflexions de la pensée du poète et qu'en suivre le contour subtil et flottant.

On en trouverait plus d'un exemple dans l'œuvre de Gabriel Fauré, la sensibilité verlai-

nienne n'a pas de traducteur plus véridique : la grâce française de Fauré se rencontre toujours heureusement avec Verlaine là où il est ingénu et charmant, avec ce rien de mélancolique qui en avive encore l'attrait.

Certaines mélodies de Fauré sont ainsi justement devenues classiques, telles ce *Clair de lune* ou la mélodie attendrie et languissante comme les vers nonchalants du poète est gracieusement soulignée d'un motif de menuet qui s'efface, reparaît, s'efface à nouveau, suivant les moindres intentions du poète et les prolongeant dans le mystère délicieux que communique la musique aux évocations qu'elle propose : mais c'est surtout dans cet adorable épithalame qu'est *la Bonne Chanson*, que la rencontre du musicien et du poète fut heureuse. Verlaine, après *la Bonne Chanson*, aura de plus beaux cris peut-être, révoltes de son cœur ou révolte de sa chair, mais jamais il ne fera de meilleures chansons, de plus consolantes ni de plus consolées, de plus simples ni de plus douces : et avec la langue si dénuée d'artifices qu'emploie Verlaine, cela prend une valeur de confidences où nous retrouvons l'expression de tous nos meilleurs désirs. Là plus que partout ailleurs l'âme de Verlaine et l'atmosphère où elle baigne sont musicales; là les

poèmes plus qu'ailleurs sont des lieder qui appellent d'eux-mêmes la musique, et si celle qu'ils appelèrent ne fut pas toujours digne d'eux, du moins il en est assez d'excellente pour en effacer la médiocre. Là où l'âme de Verlaine est charmante, elle n'a pas trouvé de plus digne évocateur musical que Gabriel Fauré, et là où ce charme atteint à la pureté la plus profonde qu'ait jamais rencontrée la poésie française, elle n'a pas de plus digne fraternité d'âme que celle d'Ernest Chausson.

La modestie et la conscience parfois trop scrupuleuse de ce compositeur ne permirent pas, durant qu'il vivait, de proposer assez fréquemment son œuvre aux admirations qu'elle méritait; depuis qu'en 1899 un brutal et stupide accident vint le ravir à la cause de la musique française, sa gloire s'accroît et monte, apaisement un peu au vide de la mort.

Ce n'est pas que Verlaine ait une très grande part dans l'œuvre mélodique nombreux de Chausson, mais les deux pages qu'il a traduites : *Apaisement* et *Écoutez la chanson bien douce...* donnent la mesure d'une pureté sans égale.

Ce petit poème auquel Ernest Chausson donna le titre *Apaisement* et qui débute par « La lune blanche... », a tenté de nombreux musiciens; nul n'en a mieux rendu l'exquise mé-

lancolie et l'ineffable pureté si simple qu'en cet *Apaisement* où la phrase mélodique se déroule sur un accompagnement fait de quelques accords très doux dont la modulation se dissoud mystérieusement.

La Bonne Chanson ne sut qu'un moment bercer l'âme vagabonde de Paul Verlaine, il délaissa alors à jamais le calme bonheur d'une vie paisible et il commença ce lamentable vagabondage, cette errance par les « *chemins perfides douloureusement incertains* », dont la curiosité le tenaillait et dont sa volonté trop faible ne l'éloignait plus. Tel il est alors, tel il sera toute sa vie ; désormais le ciel bleu s'est obscurci ; il y aura sans cesse des nuages, parfois des éclaircies, comme dans *Sagesse*, mais toujours ce mélange de pureté dans l'œuvre et de souillure dans la vie.

Il ne faut pas craindre d'atteindre l'œuvre de Verlaine en disant sa vie pitoyable, en ne cherchant pas à en dissimuler la répugnance : l'œuvre qui demeure permet à chacun d'en goûter la grandeur charmante. Mais vraiment ne fallait-il pas que ce misérœux, que ce repris de justice, que cet ivrogne eût reçu de la nature un don puissant, pour avoir pu conserver à travers ses orgies, ses turpitudes et ses misères, l'ingénuité de son cœur, la délicatesse de sa vi-

sion, la puissance de ses élans. Qui donc eût pu résister à une vie semblable ? Il fallait qu'il eût reçu en partage ce que les catholiques appellent la « grâce ».

Cette grâce ce fut la Musique : elle est la grande purificatrice, elle est la grande consolatrice, Schopenhauer et Nietzsche eux-mêmes l'ont affirmé. La Musique, elle fut tout le meilleur de Verlaine, elle fut ce qui nous semble de lui quand nous l'aimons, elle fut l'expression naturelle de son cœur, la sauvegarde de son génie et la gardienne de sa gloire. Tandis qu'il va au gré des choses, de ses désirs, de ses curiosités, de ses passions et de ses vices, il chante : et ces chansons forment les *Romances sans paroles*, *Jadis et Naguères*, *Parallèlement*, *Liturgies intimes*. Il chante son cœur et ses regrets, il chante son cœur et ses désirs, il chante les paysages où son cœur cherche éternellement l'inaccessible paix. Il marque ces paysages d'une empreinte personnelle et les souvenirs qu'il nous en laissa ne forment pas la part la plus indifférente de son œuvre. C'est à cette part même que se sont attachés plus particulièrement certains d'entre les musiciens de Verlaine, entre autres Gustave Charpentier et surtout Claude Debussy.

L'alliance admirable qui se fait dans la mu-

sique debussyste entre le sens du réel et celui du mystérieux, son caractère à la fois légendaire et véridique, matériel et immatériel tout ensemble, profondément intellectuel et cependant profondément sensuel, ne pouvait s'appliquer plus exactement qu'à ce poète.

Car il ne s'agit pas là d'une musique tout uniment décorative; chez Verlaine, comme chez Debussy, les paysages ne se séparent point de l'âme qui les considère et les anime, *Spleen*, *L'ombre des arbres dans la rivière...*, le final des *Chevaux de bois* montrent à quel point la sensibilité a de part dans ces évocations; il n'en saurait être autrement dans les mélodies d'un des musiciens les plus sensibles qui aient jamais existé. Claude Debussy affectionna dès longtemps le charme du poète des *Fêtes Galantes* et des *Ariettes* oubliées, une dizaine de mélodies consacre ce goût particulier et qui persiste, depuis ses débuts dans la composition jusqu'en ses derniers témoignages. Au delà du charme et de la pureté de Verlaine, ou pour mieux dire, en outre d'elles et à côté, il y a chez lui un côté pittoresque, spirituel et nonchalant, qui méritait aussi d'être musicalement traduit, il y a un côté rythmique dans *le Faune*, dans *les Chevaux de bois*, dans *Fantoches*, dont Claude Debussy a su tirer un durable parti.

Il s'en est trouvé pour reprocher à la poésie verlainienne quelque monotonie, il s'en rencontrera toujours pour parler des choses avant même que de les avoir considérées, mais pour se convaincre de l'injustice d'un tel reproche il n'est que de lire les trois recueils de mélodies où Claude Debussy a illustré la sensibilité verlainienne, on y peut voir aussitôt quelle variété dans les nuances : plaisant déhanchement des *Fantoches*, rythme martelé des *Chevaux de bois*, et les tambourins sourds du *Faune*, phrase adorable et langoureuse de *C'est l'extase*, thème mélancolique de *Spleen*, ou de *Il pleure dans mon cœur*, nous y trouvons la plupart des divers aspects de l'émotion verlainienne et le témoignage de leur attachante variété. L'extraordinaire intelligence qui présida à toutes les illustrations musicales de Claude Debussy et dont *Pelléas et Mélisande* n'est pas la moindre, s'est manifestée dans ces mélodies avec une singulière fortune, nulle de ces pages n'est indifférente et pour ceux-là mêmes qui savent goûter la qualité rare des seuls vers de Paul Verlaine, il en est qui ne peuvent manquer de reconnaître que ces musiques ne font qu'ajouter encore à un charme et une émotion que des mots ne sauraient surpasser.

La fraîcheur de sentiment qui marqua sans cesse la nature de Verlaine et son œuvre devait s'affirmer plus encore dans un livre unique, et peut-être sa plus belle œuvre, dans des pages qui composent le plus splendide aveu de foi catholique que possèdent depuis leur origine les lettres françaises; une telle ingénuité, une telle simplicité dans la foi, une telle candeur dans l'expression n'ont, dans notre littérature, aucun équivalent et seulement à l'œuvre de César Franck se peuvent comparer.

Quelle distance entre la vie saine et la vie faunesque de l'un et de l'autre, et cependant Franck retrouve ici Verlaine.

Le saint rencontre le pécheur sur le chemin de la croyance; qu'importe que l'un soit venu des hauts plateaux de la grandeur, de la dignité et du sacrifice taciturne et que l'autre ne soit d'un élan parvenu là, venant des marécages et des ruisseaux fangeux, qu'ayant laissé de sa chair aux ronces et aux épines de la route. Ils se sont rencontrés à la source sacrée; l'un et l'autre, à cette heure, ne veulent plus regarder derrière eux, mais vers les neiges immaculées du séjour des élus, et tandis que descend sur eux le crépuscule d'un siècle dont *le Génie du Christianisme* fut l'éblouissante aurore, ils offrent tous les deux, du même geste de bonté

fraternelle, les urnes où les croyants peuvent puiser intarissablement une eau incomparable, et ceux mêmes qui n'en peuvent admettre l'efficacité sainte se désaltèrent cependant de sa fraîcheur et de sa limpidité.

On peut assurément regretter de ne pas posséder de César Franck une mélodie sur un poème de Verlaine; la rencontre n'eût pas manqué d'être heureuse; à défaut de Franck, deux de ses élèves ne manquèrent pas de trouver là des thèmes à leur ardente spiritualité, Chausson et ce délicieux Charles Bordes, dont l'œuvre est trop méconnu, car ce propagateur d'art qui se dévoua à la Musique et lui consacra toute sa vie n'oublia, réclamant la justice pour le passé, pour ses contemporains ou pour demain, que d'en demander de son vivant une juste part pour lui-même ; cependant ses seules mélodies sur les poèmes de Verlaine suffiraient à lui assurer une place délicate et belle parmi les musiciens du poète.

Chaque jour l'œuvre musicale verlainienne s'accroît (plus ou moins valablement, il faut le dire). Certaines éclaircies d'âme, certains élans semblent appeler nécessairement les notations d'accord et de ligne mélodique.

Sous toutes ses formes la musique est l'âme de la poésie verlainienne et c'est pourquoi

passionnément les musiciens l'ont aimée et l'aimeront : Fauré, Chausson, Lenormand, Debussy, Charpentier, Bordes, Sylvio Lazzari, Ravel, Séverac, d'autres encore ont mêlé leurs voix à celle du chanteur vagabond.

Pour qu'un si grand nombre de musiciens ait été tenté par ses poèmes, pour qu'en leurs mélodies il y ait une telle cohésion entre leurs notes et ses mots, il fallait vraiment qu'il fût l'un des leurs, car le génie du compositeur n'y pourrait suffire à lui seul.

La poésie et la musique française se sont indissolublement liées au sein et autour de l'œuvre de Verlaine aussi étroitement que la poésie et la musique allemande se sont unies avec Heine et Schumann.

Le nom de Paul Verlaine ne saurait être uni seulement sur la couverture des mélodies au nom des meilleurs d'entre les musiciens français contemporains, une étude sur la musique française actuelle ne peut sans injustice négliger le rôle que sa présence a joué involontairement dans la formation de notre lied et tous ceux qui goûtent la musique ne peuvent plus oublier que dans le jardin de Paul Verlaine ont poussé quelques-unes des plus belles fleurs françaises de l'émotion musicale.

POÈTES D'OPÉRA

L'Académie française est dotée d'un prix de Soussaye, destiné à récompenser le meilleur livret d'opéra en prose ou en vers, qui sera proposé à son suffrage. Il y a fort à parier que ce prix est voué à couronner l'une des pires œuvres qui soient, l'une de celles qui perpétueront les ficelles dramatiques et les vertus mirlitonesques dont l'on n'a déjà que trop de témoignages. Qu'ont à faire, à dire vrai, les prix académiques avec les destins de la littérature : les académiciens sont rares qui peuvent percevoir les ressources musicales du vers ou de la prose, et les obligations musicales du livret d'opéra.

Pourtant, s'il est une époque où le livret d'opéra devrait et pourrait reprendre la dignité qu'il connut au temps de Quinault, n'est-ce point à une heure où la musique et les lettres viennent, durant trente années et plus, de se

pénétrer, de s'emprunter des moyens d'expression ? Tandis que le poème symphonique et le « programme » envahissaient les préoccupations musiciennes, les poètes désarticulant l'alexandrin romantique réalisaient un vers libre qui, entre les mains d'un Régnier, d'un Gustave Kahn, d'un Viélé-Griffin, d'un Verhæren ou d'un Mauclair, prenait des inflexions diverses et dévoilait des vertus insoupçonnées.

Il est vrai que les poètes d'opéra ont de rares chances de rencontrer un musicien : les meilleurs d'entre les compositeurs de notre temps ne consacrent qu'une faible part de leurs œuvres à l'opéra : pour un *Étranger*, un *Pelléas*, une *Pénélope*, un *Ariane et Barbe-Bleue*, que de... Ils sont trop ! En outre les écrivains tiennent encore le livret d'opéra pour un genre négligeable et sans intérêt, soit qu'en dépit de leur goût de la musique ils n'aient point souci de l'approfondir, soit qu'ils y trouvent trop médiocre la part faite au librettiste.

Il n'échappera cependant à personne que les efforts faits par Verlaine et les poètes qui lui succédèrent, pour assouplir le vers, concentrer le lyrisme, délivrer la poésie d'une simple et creuse rhétorique, ont aidé à la floraison merveilleuse de la mélodie française depuis Fauré, Chabrier, Chausson, Duparc ou De-

bussy. Il est impossible aujourd'hui d'avoir des vues justes sur l'évolution de la musique française depuis un quart de siècle si l'on n'est suffisamment averti de l'évolution littéraire française durant le même temps : l'une et l'autre se tiennent plus étroitement que jamais; elles n'ont pu que profiter de cette union. Des œuvres musicales telles que *les Chansons de Bilitis*, *Pelléas et Mélisande*, *le Prélude à l'après-midi d'un Faune*, aussi bien que *la Chanson perpétuelle* ou *les Heures*, ne sont pas nées de la rencontre momentanée d'un musicien et d'un poète, mais d'une intimité profonde et continue entre la musique et les lettres.

A une ou deux exceptions près, toute la plus haute littérature de ce temps baigne dans la musique, qu'il s'agisse de prosateurs comme André Gide ou Suarès, ou de poètes tels qu'Henri de Régnier ou Camille Mauclair. Assez d'avatars, étouffés ou retentissants, ont convaincu de la vacuité du genre « opéra » tel que le fabriquent les usines de librettistes patentés; cela n'est dépassé en ridicule que par le monstre « oratorio ». Les compositeurs actuels, du moins ceux qui ont quelque personnalité, ont pris le parti de confectionner eux-mêmes leurs livrets, soit qu'ils les inventent

totalement, soit qu'ils réduisent ou transforment à leur gré, selon les exigences musicales, les œuvres pour lesquelles ils se sentent quelque inclination.

C'est du livret d'opéra, à vrai dire, que peut et doit sortir la solution de l'opéra. Ce sont les librettistes ou plutôt les « poètes d'opéra » qui feront s'évader un genre dont les conventions ont atteint les limites de l'ennui.

Peut-être le succès des ballets russes, l'intelligent effort décoratif et littéraire du Théâtre des Arts indiquent-ils que nous devons reprendre le chemin de l'ancien « opéra à divertissements » sinon tel qu'il fut sous Lulli, Rameau et Campra, du moins transformé selon nos exigences actuelles, et comportant une union semblable de la musique, de la poésie et de la danse.

L'opéra n'a guère à faire avec la tragédie classique, dont nos intentions modernes se trouvent assez éloignées, et l'esthétique du théâtre en plein air, propice aux éclats et aux rugissements, ne s'accorde pas avec les tendances actuelles de la musique française, infiniment plus décoratives et plus subtiles.

Le « poète d'opéra » qui réalisera le livret souhaitable ne sera pas celui qui tentera d'imposer à la musique un livret contraire à ses

tendances, mais celui qui, ayant vécu dans l'atmosphère musicale, ayant lié commerce avec les meilleurs esprits de cet art, en aura saisi les aspirations, en même temps qu'il sera assez maître des harmonies verbales de la langue pour apporter au compositeur un texte exactement « musicable ».

Il n'y a guère de livret possible aujourd'hui hors du vers libre ou de la prose rythmique, la chute nécessaire de la rime, le morcellement régulier de l'alexandrin ne peuvent s'accommoder aisément avec la musique de ce temps-ci. Il en était ainsi même du temps de Lulli, et Quinault l'avait compris; la lecture de ses poèmes d'opéra réserve encore bien de charmantes délices à des lecteurs curieux.

La question du livret d'opéra ne peut être une question secondaire pour ceux qui sont passionnément attachés à la musique. Ce sont les bons librettistes, les vrais poètes d'opéra qui ramèneront l'intérêt des mélomanes vers un genre que de temps en temps, de loin en loin, un *Boris Godounow* ou un *Pelléas et Mélisande* rattachent à la musique.

Il y a certainement en ce temps-ci de jeunes poètes habiles à se servir de l'instrument délicat et souple qu'est le vers libre et qui, tout à la fois, ne se lassent pas de réentendre *les*

Images, *les Estampes*, *les Miroirs* ou *Gaspard de la Nuit*, qui suivent aussi assidûment les expositions indépendantes de l'art décoratif que les ballets russes. Ce sont eux qui rendront à l'opéra sa dignité d'antan, soit qu'ils lui donnent une puissance nouvelle, soit qu'ils lui restituent les vertus abolies d'une féerie auditive et émouvante.

Quel est celui d'entre eux qui veut sauver l'opéra ? Quinault est à un genre ce que Racine est à un autre : c'est à peine si un Louis Gallet ou un Henri Cain égalent Campistron.

Mais quand ce poète d'opéra aura écrit le pur et beau livret que nous attendons, qu'il ne l'envoie pas aux académiciens, qu'il le porte à un musicien véritable ; ce sera toujours du temps gagné.

1911.

TROIS INTERPRÈTES

DE L'INTERPRÈTE

Quand on aime vraiment la musique, il est malaisé bien souvent de ne pas exécrer les interprètes, tant les usages à quoi ils l'emploient sont souvent par delà la bassesse, et tant ils s'en servent pour uniquement raccrocher les hommages de la foule, sans souci de la dignité des œuvres non plus que de la leur propre.

Certains parviennent à des situations éclatantes, font accourir les auditeurs, plient sous le poids des couronnes et des dithyrambes, et qui, durant toute leur vie, n'ont rien servi que leur appétit de louanges.

On en pourrait citer plus d'un, en ce temps-ci, dont la gloire ne mérite rien de plus qu'un haussement d'épaules. Les cabotins et les histrions pullulent, et les refuges de la musique ont des relents de Bas-Empire. Certaines consciences sans compromis se sont attachées à dénoncer cette populace ; moins heureuse en

d'autres accents, la vigoureuse perspicacité de Romain Rolland a peint cette *Foire sur la place* en couleurs sincères et vives; et l'on peut relire souvent, avec une rude volupté, les écrits courageux de Nin contre les saltimbanques et leur suite.

Parmi les interprètes de la musique en France, on en trouverait peu qui n'aient point à rougir de quelques-uns de leurs programmes dans le présent ou le passé. Les arrangements, les maléfices de la virtuosité trouvent la plupart, toujours prêts à sacrifier, d'un cœur léger, le soin de leur « salut musical ».

Pour un peu purifiés que soient à présent les programmes, il reste encore à faire et l'on n'a point à mesurer ses termes et l'on n'a rien à ménager quand un instrumentiste réduit son art à la plus vile plaisanterie. Plus le clown est illustre et plus il le faut combattre, si on lui donne rang de ministre ou d'ambassadeur : qu'il place ses tréteaux à l'endroit qui convient dans le cirque ou sur la place publique du chef-lieu du canton. Chaque chose en sa place, et surtout la musique.

Voilà des années qu'on rencontre ces gens-là à tous les carrefours, reniflant d'où vient le vent, raccolant tous ceux qu'ils peuvent et suivant sans cesse la musique pour lui faire un

mauvais coup. Leur coalition s'oppose de toutes les manières, et de la plus dangereuse, parce qu'en apparence la plus molle, à l'épuration des programmes, à l'éducation du public. Entre eux et nous, il convient que la guerre soit constante et sans merci, sans apitoiement, sans prise en considération des raisons de philanthropie ou de bureau de bienfaisance.

Si nous avons quelque influence, employons-la à défendre ceux qui font leur devoir : barrons le chemin de ceux qui flattent les plus bas instincts de la foule musicale ; combattons tous les « ténors », tous ceux qui se plaisent à croire que les œuvres sont faites pour les servir, alors qu'eux n'ont que le devoir d'être les serviteurs humbles et respectueux des œuvres. Il y a une critique musicale qui s'est faite la servante de ces parvenus : ces gens-là vont ensemble comme le renard et le corbeau : nous ne sommes pas les hôtes de ces bois.

Critiques aussi bien qu'interprètes, nous nous devons de nous efforcer de comprendre et d'exprimer, et le moindre créateur vaut mieux que nous puisqu'il apporte l'occasion d'une vibration nouvelle, puisqu'il apporte au monde un peu de vie réelle, et que, critiques ou interprètes, nous n'en donnons que le reflet.

La presse, aujourd'hui, distribue les épi-

thètes, avec une honteuse prodigalité : et ces interprètes s'accommodent exactement d'une louange au niveau de leur médiocre caractère. C'est à qui sera le plus talentueux, le plus savoureux, ou le plus éminent : quand on prend du galon, on n'en saurait trop prendre ; à lire les gazettes où s'impriment ces palmarès, on se croirait dans quelque république nègre : il n'y a plus que des généraux, ce sont les petits-fils du général Boum.

Leur grotesque parfois divertit : si l'on écoutait les gens paisibles, on laisserait en repos ces fantoches ; mais ils tiennent, à la vérité, une place excessive : ces marionnettes ne valent pas la corde dont elles jouent et point n'est besoin de tolérer cette usurpation. Si vraiment le rôle du critique est de découvrir des valeurs et non de simples apparences, il convient de remplir son rôle avec dignité.

Tenons pour bon le mot de Chamfort : « Quand on a la lanterne de Diogène, il faut en avoir le bâton. »

Heureux lorsque le spectacle est assez haut et digne pour que le bâton ne nous serve qu'à y suspendre la lanterne et nous permette d'éclairer, dans toute son étendue, une juste figure.

RICARDO VIÑES

Si même Ricardo Viñes jouait imparfaitement du piano, son rôle resterait encore admirable ; mais, par surcroît, il s'entend à faire fort bien tout ce qu'il fait. On est tellement accoutumé à le voir se jouer des difficultés, emmagasiner sans effort les plus rébarbatives pages, se prêter avec une inépuisable bonne grâce à toutes les tentatives musicales, qu'on finit par perdre de vue ce qu'une telle nature a de singulier et d'exquis. Pourtant, sans médire des quelques autres pianistes qui ont des droits à notre sympathie, il faut reconnaître que nul n'a rempli plus ingrate tâche, apporté plus d'ardeur vivace, donné plus de preuves d'un goût certain, en dépit de tout et de tous ; et nul, en ce temps, n'a vécu, dans le domaine musical, un héroïsme plus constant.

Peut-être cet héroïsme est-il moins visible aujourd'hui, car ceux-là pour lesquels il lutta

sont possesseurs de quelque gloire ; mais, voici quinze années de cela, qui se serait aventuré à présenter au public les œuvres de Debussy ou de Ravel, et risquer, dans un tel essai, de compromettre sa carrière ? Il faut se rappeler les sifflets qui accueillirent Viñes quand, pour la première fois, il interpréta les *Miroirs* de Maurice Ravel. Tel il était autrefois, tel il est aujourd'hui : embusqué derrière sa moustache, insoucieux du sourire des « connaisseurs » il poursuit, tranquille et sans réclame, sa lutte patiente et certaine, pour imposer ce qui mérite.

Tandis que d'autres s'employaient à répandre à travers le monde des affiches monumentales, assuraient sur des œuvres de tout repos une célébrité tumultueuse, Viñes, venu d'Espagne, encore presque enfant, défendait tour à tour l'école française moderne, la russe et l'espagnole, avec une intelligence profonde et une ardente affection.

Un nombre considérable d'œuvres n'aura, pendant des années, connu que lui comme interprète, et les jeunes pianistes qui, depuis, l'ont suivi, savent bien qu'il a fait le plus difficile. S'ils l'ignorent ou n'y songent pas, il convient qu'on le leur redise.

Inlassablement, on l'a trouvé, on le trouve, encore aujourd'hui, dès que s'offre un nouvel

aveu. Il ne croit pas davantage aujourd'hui qu'hier avoir droit de se refuser devant une œuvre valable. A la travailler, la comprendre, la défendre, il met le même cœur que s'il se pouvait agir d'une œuvre d'un génie passé, et parfois l'œuvre est d'un génie nouveau.

En vain après avoir dédaigné ce « pianiste des modernes », on le voudrait enfermer dans le goût d'une seule musique. Il aime l'ancienne et la neuve, la grave et la plaisante aussi, et ne croit pas indigne de lui de prêter l'aide de ses mains aux humorismes pincés d'Érik Satie.

Que de fois on le vint trouver, pour, en quelques jours, quelques heures, apprendre sur un manuscrit une œuvre complexe et réfractaire ; à l'heure dite, sans nul manque, il était devant le piano, apparaissait, disparaissait, s'effaçant derrière l'auteur, réclamant de nouvelles œuvres, et entre deux concerts d'orchestre, travaillant avec insistance l'œuvre d'un jeune auteur obscur.

Rarement on sut accomplir pareil labeur avec une plus égale modestie, un effacement tel qu'on le jugerait excessif si l'on n'y trouvait une raison de l'aimer davantage.

Pour s'être adonné plus qu'un autre à la musique difficile, il n'a rien gardé du virtuose, au sens fâcheux de ce mot. Combien, à sa place,

se seraient déjà fait un mérite d'interpréter des compositions à ce point malaisées ; Viñes, à l'encontre, s'emploie à masquer la difficulté quand il joue, on n'y songe pas : sans nulle emphase, sans préambule, il propose l'œuvre. Ce n'est que bien qu'il advient de songer au prodige de cette aisance ; souvent même on n'y songe pas : c'est ce qu'un tel pianiste désire.

Pour la jeune école française, il aura été plus même qu'un interprète, vraiment une raison d'être, un collaborateur : nous n'aurions probablement pas eu nombre des meilleures œuvres de piano s'il n'eût été là pour les jouer, toujours avide de musique ; si les compositeurs n'eussent senti près d'eux cette inégalable mémoire, ces mains irrésistibles, et toute cette ardeur derrière ce sourire.

La vie musicale de Ricardo Viñes suffirait à l'activité d'un peu plus d'un homme ; pourtant on rencontre ce pianiste aux expositions de tableaux, aux vernissages, aux rétrospectives; il lit les Pères de l'Église, sait par cœur Villiers de l'Isle-Adam, Mallarmé ou Claudel ou Jammes, connaît les meilleurs livres d'Angleterre, et n'oublie pas qu'il est espagnol aussi.

L'un des rares, de nos jours, il restitue au rôle de l'interprète toute sa dignité : il sait ce que ce rôle exige d'humilité et de respect de

soi-même, ce qu'il réclame de sacrifice et d'amour sans défaillance, et tout à la fois, il sait ne pas prendre l'attitude du prophète ni du pédagogue.

Il semble qu'il ne s'agisse pour lui que d'un divertissement : il joue avec son piano, il n'a souci que d'évoquer ou de transmettre, selon le vœu des créateurs.

Point n'est besoin pour cela d'imiter les batteurs d'estrade ; un peu de silence suffit : l'intimité et quelques amis, autour du piano, réunis ; ou dans la salle, avec l'orchestre, broder de doigts minutieux la chatoyante fantaisie de Rimsky ou de Liapounow.

Ce n'est pas un dompteur d'ivoire, comme tel ou tel que nous savons et qui jamais ne nous émeut ; quand Viñes joue la *Barcarolle* de Chopin ; le *Nocturne en* la *bémol* de Fauré, ou *Triana* d'Albeniz, notre cœur est entre ses mains ; quand il fait ruisseler pour nous les *Jeux d'eau* de Ravel ou chatoyer les *Poissons d'or*, tout le tableau nous est rendu, dans ses lumières et ses ombres, en sa prestesse et son éclat ; et quand, plein d'une gravité feinte que trahit la joie du regard, il traduit la verve de Chabrier ou le sourire de Satie, nous ne pouvons pas résister à cette plaisante aventure.

Il sait prendre toutes les formes, il en est

peu qui soient plus variés. On ne sait pas encore assez qu'il n'est pas seulement un pianiste, mais l'un des plus grands parmi les artistes de notre temps. Il a conquis à la musique française les meilleurs esprits du Nord au Sud ; il mène un tranquille combat contre les incompréhensifs et les timides, en tous les lieux où un musicien avisé l'appelle : nul, aujourd'hui, n'a fait connaître plus de musique et de meilleure.

Son répertoire tient du prodige et peut-être nul pianiste n'en connut-il un semblable ; on se demande comment il put seulement lire tout ce que, de mémoire, il joue. Il a toujours l'air d'avoir le temps ; il trouve celui de vous signaler dans quel coin de Paris se peut voir un nouveau pastel de Redon, un Monticelli somptueux. On le voit à tous les concerts ; il nous en remontre sur les poètes que nous savons le mieux. Au sortir d'un récital où il vient de fournir un effort de mémoire déjà considérable, il s'en va, au bras d'un ami, réciter plusieurs centaines de vers de Baudelaire ou de Verlaine. Il se livre à tout sans langueur ; il n'est jamais las d'admirer ; il n'est rien qu'il ignore ; on peut causer avec lui des heures durant et oublier qu'il est pianiste. Il sait tout ce qu'il est bon de connaître pour donner à la musique un autre rang que de métier.

Nous lui devons de connaître et d'aimer beaucoup; il est un exemple des vertus rares et nécessaires qu'il faut qu'on ait quand on veut servir la musique. On n'a pas le droit d'ignorer qui peut donner autant de joie et sait convaincre les plus sceptiques qu'aucun compromis ne s'impose à qui sait bien ce que vaut l'art.

Ricardo Viñes est un prodige tranquille.

JANE BATHORI-ENGEL

Qui n'a point entendu chanter Jane Bathori n'a pu pénétrer la mélodie française. Il n'est pas d'art plus juste ni plus discrètement humain. C'est la perfection dans la mesure. On y peut trouver toutes les vertus de France, et quoiqu'on en ait, cela touche plus avant que les délires, pour passionnés qu'ils soient.

Il en est peu, en ce temps-ci, qui l'égalent pour restituer au chant toute sa valeur confidentielle. L'écoutant, on ne songe point à elle-même, non plus qu'à sa voix, mais bien à ce qu'à travers la musique elle suggère. Seulement ensuite, nous mesurons comment « l'art y est caché par l'art même ».

Les *Chansons de Bilitis* ou *le Promenoir des deux amants*, qui jamais les chantera comme Jane Bathori ? Qui saura y mettre autant de fraîcheur, d'ingénuité, d'intelligence et de cœur ?

Pour ce qui est du cœur, il s'en trouvera pour le contester peut-être, car, pour la plupart, il faut que tout le corps s'agite, et, à moins de fureurs et de cris déchirants, il n'est pas vrai que le cœur parle. Tant pis pour eux, s'ils ont l'oreille dure; c'est encore une vertu française que de comprendre à demi-mot.

Je l'écoute chanter la plainte de Mélisande ou la juvénile et fraîche joie de *la Bonne Chanson* et je sens bien que dans sa voix, c'est notre cœur qui parle; je sais encore, en l'entendant chanter Chabrier ou Ravel, que nulle autre n'y met plus d'esprit, plus de verve ni plus d'entrain avec tout le tact qu'il y faut.

Contre tant de traductions infidèles, le rare sortilège qu'une semblable incarnation! Mais plus singulière encore la présence d'une telle interprète avec une telle opportunité.

Elle incarne la mélodie française moderne. Depuis plus de dix ans, elle a prêté à tous nos jeunes compositeurs de quelque mérite la tranquille assurance d'une collaboration parfaite.

Ce rôle, outre les moyens qu'il réclame, qui donc eût voulu l'assumer? Il y faut plus que du talent et plus que de l'intelligence, il y faut aussi du courage; en ce temps-ci pour la mu-

sique, peut-être n'y a-t-il que Ricardo Viñes qui en ait montré davantage (1).

Cela ne mène point à la gloire tapageuse des virtuoses, aux vastes affiches, aux succès triomphaux, mais cela gagne à des œuvres encore désavouées des curiosités, des attachements, des passions enfin, sans cesse grandissantes.

A d'aussi rares artistes il convient que l'on rende hommage et, sans user à leur endroit des dithyrambes creux de la réclame sans vergogne, il est juste de ne point garder toujours au seul tribunal intérieur les aveux de beauté que nous leur devons.

La première fois que j'entendis Jane Bathori, c'était par un après-midi d'octobre, aux premiers temps du Salon d'Automne, dans une salle petite, assez inconfortable, où rien ne prêtait à l'agrément, et où même la rareté du public ajoutait je ne sais quelle lassitude.

J'ignorais jusqu'au nom même de la cantatrice. Ce qu'elle chanta, ce jour-là, j'en ai perdu le souvenir, mais non pas de l'étrange et profonde impression d'un art jusqu'alors inouï et cependant si désiré. D'autres avaient bien pu

(1) Rappelons que pendant plus de vingt ans Émile Engel a mis le même courage, un art parfait et une ardeur semblable au service de la musique française.

séduire par la seule beauté du timbre, l'ample gravité de la ligne ou la richesse passionnée de quelque tragique invective; mais ce qu'évoquaient en nos cœurs les poètes aimés, les chers Baudelaire lus dans le calme des soirs, les Verlaine aussi frais que des sourires d'enfants, toute cette intimité de l'âme, cette « musique de chambre » pour la voix et le cœur, qui donc la traduirait enfin sur un mode français, et quand donc le chant, délivré du théâtre, consentirait-il à venir nous parler entre les quatre murs de nos retraites, de nos oratoires profanes, durant *les soirs illuminés par l'ardeur du charbon?*

J'éprouvai ce jour-là que cette musique neuve avait trouvé son incomparable évocatrice: depuis lors, chaque audition en apporta le plus assuré témoignage. Son art est tout fait de nuances et, par aucun détail, on ne le peut saisir; on ne peut parvenir à en distraire quoi que ce soit qui l'accuse particulièrement: c'est la grande vertu de la beauté véritable que son dernier ressort échappe à l'analyse.

Il se peut bien que ce soit par une extrême pénétration que Jane Bathori atteigne au sommet d'un tel art, que tout y soit minutieusement calculé, que rien n'en soit laissé au hasard; pourtant on n'en peut pas dépasser le

naturel et cette spontanéité sensible qui, pour l'auditeur, importe seule, fût-elle le fruit d'une savante attention.

Mais, tout à la fois, la vivacité de son sens musical lui découvre, dès l'abord, l'accent des œuvres les plus complexes; que de fois n'a-t-elle pas révélé des mélodies raffinées, dont l'interprétation, au prix d'une hâte imposée, paraissait une inaccessible gageure; pourtant elle en révélait aussitôt toute la lumière, et les nuances les plus suaves.

On ne peut pas pousser plus loin la simplicité dans le chant, la compréhension d'un poème ni la justesse des accents; c'est proprement un charme, on ne s'en lasse pas. A l'entendre, le littérateur se satisfait autant que le musicien; sa diction ne laisse rien perdre : les clartés et les ombres y sont, avec délice, disposées.

Tout y a sa juste mesure, et, par là, l'étendue s'accroît d'une voix qui, chez une autre, pourrait peut-être sembler faible.

C'est avec de semblables termes qu'au dix-huitième siècle on louait la cantatrice Marie Fel; la créatrice des œuvres de Rameau, de Jean-Jacques et de Mondonville, et dont La Tour nous a laissé l'adorable portrait, n'est pas sans lien musical avec la créatrice des

mélodies de Debussy, de Ravel, de Roussel, de tant d'autres encore.

Ce sont les mêmes vertus artistiques, la même science, une pareille inclination pour les œuvres toutes neuves sur lesquelles on trouve à disputer, la même simplicité vocale, le même souci de culture et cette absence d'apparat jusque dans la passion la plus vive.

En son temps, Marie Fel était, avec justice, surnommée « la Céleste ».

J. JOACHIM NIN

Il est rare de rencontrer à notre époque une conscience semblable, sans faiblesses et l'on peut même dire, sans hésitations ; le mérite s'en accroît en outre de ce que la dignité de son esprit ne s'accompagne d'aucune raideur et sait conserver en tout temps un charme attirant de simplicité sincère. Nul esprit n'est plus éloigné que le sien du pédantisme et de ces dogmes immuables qui ne donnent à la plupart que le droit illusoire de mépriser leurs rivaux et leur temps.

Une grande fraîcheur de sentiments baigne constamment sa pensée et toute sa vie n'est conduite que par le désir incessant de mieux comprendre et plus justement les spectacles de la beauté.

Tous ceux qui l'ont rencontré ne peuvent oublier à quel point il leur fut « utile » et il faut, dans la circonstance, restituer à ce mot toute

sa force de vie. Il en est dont l'incertitude, touchant leurs meilleures directions, trouva dans le spectacle de son action et de ses écrits une force singulière et l'assurance de leurs hésitations.

Étrange force que celle de la jeunesse à la fois grave et souriante, à la fois savante et vivante. Lorsque l'on considère l'âge de Joachim Nin, on s'étonne d'un tel ascendant sur des esprits moins juvéniles ; mais quand on s'approche un moment des formes de sa pensée, on en comprend vite l'attrait, la pureté et la grandeur.

Nous vivons dans une époque où l'on cultive avec excès les louanges désordonnées : on ne met pas plus de mesure à cela qu'à quoi que ce soit d'autre, et l'on ne sait plus vraiment parfois comment dire le respect et l'affection dus à certains qui prolongent en notre âge les vertus d'un passé, peut-être imaginaire, mais dont les œuvres les plus vastes composent pour nous le domaine.

La volonté et la sensibilité se partagent également cet esprit et concourent à un équilibre sans défaillance. Il ne connaît comme ennemis que ceux-là qui, dans le royaume de la musique, introduisent des procédés de saltimbanques.

Pianiste remarquable et doué, il aurait pu, comme tant d'autres, viser les faveurs du vir-

tuosisme et amonceler, par des tours de passe-passe, les palmes de la faveur publique. Il faut une âme solidement trempée pour résister aux sollicitations populaires, pour ne pas faiblir devant le spectacle entraînant des applaudissements, pour ne pas incliner peu à peu vers les satisfactions charmantes et mondaines d'un virtuose à la mode.

J. Joachim Nin a toujours eu présent à l'esprit que l'art est une obligation grave, que cette mission dont l'interprète est investi réclame des renonciations, des devoirs stricts et un contrôle permanent. Plutôt que de servir la foule et les publics, il s'employa à servir la musique.

Ce n'est pas là une chose aussi commune qu'on pourrait le croire dès l'abord. Quand on examine la vie musicale des interprètes, quand, sur un espace de quelques années, on examine leurs programmes, il est rare qu'on n'y trouve point quelque concession et quelque aveu de faiblesse pour satisfaire le public. Si l'on cherche dans le passé musical de Joachim Nin, on n'y trouvera pas un acte qui ne soit fait d'amour profond pour l'art, de dévouement et de désintéressement pour la cause à laquelle il a consacré sa vie, sa force et son talent, et à laquelle il a sacrifié avec joie les bouquets éphémères de la faveur mondaine.

Il faut avoir vu Joachim Nin interpréter quelque ancien maître : son visage marmoréen ne révèle rien d'extérieur, nul geste excessif pour attirer matériellement la satisfaction de l'auditeur : tout est concentré et, derrière ce masque immobile, on sent vibrer tout le respect et la passion de l'interprète qui s'efforce à révéler, authentique, sensible et belle, la page léguée par le génie.

Son amour pour la culture française et pour l'expression de notre race lui ont rendu familières nos œuvres d'à présent et d'autrefois. Il a consacré son talent à faire revivre pour nous les trésors, par trop dédaignés, de notre passe musical (1).

Chambonnières, Couperin, Dandrieu, Daquin, tous nos clavecinistes du dix-septième et du dix-huitième siècles ont trouvé en lui l'interprète le plus véridique.

Au cours des séances que j'eus l'agrément de donner avec Joachim Nin, j'ai pu mesurer à loisir la conscience de son travail. Il ne s'inquiète pas seulement de l'œuvre écrite, mais, avec une inlassable curiosité il recherche, tout

(1) On pourra relire maintenant, avec plus d'intérêt encore, les *Lettres de Berlin* que Joachim Nin envoya au *Monde Musical* de décembre 1908 à juin 1909, et où il défendait ardemment et utilement en territoire ennemi la cause de la Musique Française.

à l'entour, ce qui peut déterminer plus exactement l'atmosphère réelle de l'œuvre. Il connaît la vie des compositeurs, leurs pensées et leurs conditions, et tout ce qui peut influer sur la forme et les inclinations particulières de leur esprit. Il se préoccupe des conditions historiques de l'œuvre, de sa place dans l'espace et dans le temps; mais il n'y apporte pas la froide compulsation d'un historien rigide. L'art vivant le sollicite et le passé ne l'attire que pour en faire jaillir à nouveau la flamme qui jadis l'anima et qui couve éternellement sous la cendre d'injustes dédains.

Le travail fourni par un tel esprit est considérable : ainsi conçue, la préparation des œuvres réclame un obstiné labeur, et l'on peut si aisément se prévaloir de la science au détriment de la beauté. Joachim Nin considère l'érudition comme la base nécessaire de l'interprétation, mais il s'emploie ensuite à la céler le mieux possible pour ne laisser parler l'œuvre qu'avec le seul appui de sa beauté, la seule puissance de sa grandeur ou de son charme.

Il n'a pas borné au seul enseignement du piano l'obsession des nobles pensées qui le hantent. Les principes de conscience qui ont toujours guidé sa conduite, il les a réunis en deux ouvrages : *Pour l'art* et *Idées et Commentaires*.

Le premier est une petite brochure dont le succès fut légitime et qui, traduit en quatre langues, a pu donner d'utiles indications (selon les termes de la dédicace) *aux interprètes tels qu'ils sont et tels qu'ils devraient être.*

« Joue pour les Muses et pour moi », disait Antigénide à l'un de ses disciples que désolait l'indifférence de la foule. Ce conseil à la fois hautain et mélancolique conduit toute l'action de Joachim Nin. Pianiste, il est l'un des rares interprètes qui honorent véritablement un instrument d'ordinaire plus propice aux bateleurs qu'aux confidents ; par l'action il justifie son aversion pour ceux, qui, sous l'égide de l'art, trafiquent des œuvres et d'eux-mêmes.

En ce temps qui est à la fois celui du scepticisme et des petites religions, il est rare qu'un homme ose risquer la singularité du rôle d'apôtre. Une semblable mission n'est pas plus enviable qu'enviée. Le chemin s'orne pour vous de ronces disgracieuses ; on a tôt fait de vous en dispenser avec sottise le prétendu ridicule : il faut s'y tenir éloigné du visionnaire autant que du plaisantin : on est en butte aux sarcasmes du centurion, quand ce n'est pas de l'ilote ivre : on court le risque de s'accroître de la vanité tout autant que du découragement.

Joachim Nin sait échapper à l'une en même

temps qu'à l'autre; il n'est pas dupe de son âme, pour généreuse qu'elle soit ; il ne s'imagine point à lui seul contredire l'effort de tant d'esclaves; il sait qu'il convient aussi pour être un homme libre, de parler avec mesure, avec fermeté, avec foi.

Il n'a qu'à peine dépassé la trentaine; il possède des dons merveilleux, une curiosité avide et une ardente puissance de travail ; il a connu souvent les succès les plus rares : il a toutes les séductions, ou du moins, il les aurait toutes s'il consentait aux habitudes des interprètes. Au lieu de cela, il s'ingénie à ne pas séduire ; il se retire derrière les œuvres; il ne veut que d'elles seules écouter les avis; il sait que le chemin de la séduction n'est guère semé que de mensonges. Il secoue les fausses idoles, non pas dans la fureur du néophyte, mais avec la souriante ardeur d'un jeune sage parmi des docteurs trop habiles.

Pour l'art, en échange d'amitiés sûres et d'affections ardentes soudainement exprimées, lui mérita bien des rancunes et des inimitiés ; à peine s'étaient-elles apaisées, qu'il s'évertua encore à mener le combat, comme s'il voulait s'imposer lui-même la rançon de ses succès et de ses joies.

« *Pour l'Art* et *Idées et Commentaires* trahis

sent un amour infini pour la musique, une religion que rien ne saurait entamer, un sentiment fait tout à la fois de gravité et d'une rare ivresse, un mépris incessant pour la Virtuosité, idole de la foule, maîtresse des faux artistes, et dont le règne n'a que trop duré.

C'est là que se nouent les diverses pages d'ouvrages qui n'obéissent pas tant à un plan littéraire qu'à une direction morale.

« Supposons, dit entre autres choses Joachim Nin, quelqu'un qui dirait que la moitié de la vie d'un musicien devrait être consacrée à cultiver son esprit en prenant contact avec les chefs-d'œuvre de la littérature, de la poésie et de la peinture, à s'initier aux grands problèmes de la science, à étudier l'Art, sous tous ses aspects, à admirer la Nature, cette artiste unique, divine, qui peint, qui chante, qui sculpte, qui bâtit, qui rime, qui danse sans cesse, dût-il pour cela écrire quelques œuvres de moins, et laisser échapper, en jouant, quel ques fausses notes, celui-là serait un fou, un pédant, un radoteur, un ignorant, un naïf... ou un monstre ! Qui voudrait écouter ou lire de telles insanités? Aussi me garderai-je bien de les dire... Mais pourquoi faut-il que la vérité reste toujours au fond du puits?... Elle, si belle, si belle... »

C'est avec une audace tranquille et ironique que Joachim Nin dénonce les abus dont pâtissent à la fois les œuvres et ceux qui goûtent la musique avec une sagace passion. La force même de l'amertume qui se marque à certains de ses aveux dénonce en un tel esprit l'énergie profonde et une sérénité sans aveuglement. Il y a dans *Idées et Commentaires* sur *l'Or et l'art*, *la Critique*, *la Véritable Grandeur*, *les Bons Apostats*, sur *la Simplicité*, sur *l'Imposture*, des « méditations » profitables. Il ne faut pas que le mot « méditation » puisse évoquer ici un ton quelque peu sermonneur et quelque soif de dogmatisme, mais simplement la gravité fervente avec laquelle un homme sincère, un artiste qui sait son art et qui aime la vie a réfléchi sur certains sujets.

Chacun de ces courts chapitres s'appuie sur une référence du passé avec une coquetterie d'érudition qui semble tempérer l'ardeur de son apostolat et ne lui donne que plus de force, en lui fournissant des bases plus certaines. On sent ainsi que tout lui est prétexte à la défense de cette cause.

« Cinq ou six siècles avant Jésus-Christ, écrit-il, on disait que les étoiles étaient à distance égale les unes des autres, qu'elles tournaient autour de la terre et que le soleil était

plus grand que le Péloponèse et *peut-être* aussi grand que la terre ; mais, par contre, on attribuait à la musique, à cette même époque, une puissance civilisatrice, éducatrice et moralisatrice supérieure à celle que l'on accordait aux autres arts.

« Aujourd'hui nous savons que les étoiles sont inégalement distantes les unes des autres et que les espaces qui les séparent sont considérables ; nous savons qu'elles sont animées d'un mouvement indépendant de celui de la terre ; nous savons enfin que le soleil est plus grand que le Péloponèse. »

« Mais nous n'attribuons plus à la musique les belles vertus que les anciens lui octroyaient avec tant de générosité... Et cela est d'une cruelle ironie, car de toutes les idées de ces temps anciens, la seule peut-être qui soit restée absolument juste est précisément celle que nous nous sommes empressés de mettre au rancart. Nous n'en avons pourtant pas trouvé de meilleurs à mettre à la place. Pourquoi alors y avoir renoncé ?

Joachim Nin sait s'irriter et rester grave, il sait railler, il sait aussi sourire et son érudition même ne lui est qu'un prétexte à mieux sourire : qu'on en juge par ce fragment d'un chapitre qu'il intitule avec justesse *les Superflus*.

« Parmi les divinités védiques, il en est une, Agni, qui a le rare bonheur de posséder trois jambes et sept bras. On nous la représente à cheval sur un bouc. Avec le temps, ce charmant petit dieu pourrait tout aussi bien devenir une divinité musicale, par exemple le type accompli du parfait virtuose de l'ivoire, car il est certain que deux bras et deux pieds ne sauraient suffire, dans un avenir très prochain, aux impérieuses exigences du métier de pianiste.

« Le besoin crée l'organe, dit-on, et pour justifier ce besoin nous avons, d'une part, les multiples pédales du clavecin, instrument défunt qu'on s'applique à faire revivre au moyen de procédés tout modernes... et d'autre part, les six claviers d'un piano étrange et compliqué — le piano Janko — dont les chroniques nous ont vanté les nombreuses et problématiques qualités. D'ailleurs, tout piano qui se respecte un peu, compte, à l'heure qu'il est, trois pédales... »

« Or.. le piano est à peine âgé de deux siècles. A raison de six claviers et trois pédales tous les deux cents ans et à supposer que le clavecin disparaisse, de guerre lasse, pour la seconde fois, nous aurons dans six cents ans — ce qui est fort peu de chose — douze pédales

pour un piano à vingt-quatre claviers, c'est-à-dire de quoi rendre fou Agni lui-même, malgré ses trois jambes et ses sept bras. Nous pouvons donc nous imaginer — en y mettant un peu de fantaisie — la silhouette d'un pianiste en l'an 2500, — ce sera charmant.

« J'oubliais le bouc... mais... sait-on jamais ce que nous deviendrons plus tard ? D'ailleurs, il y a aujourd'hui des pianistes célèbres, qui, très commodément assis sur une chaise, jouent deux valses de Chopin accouplées; pourquoi ne pas admettre qu'il y en aura, plus tard, qui seront capables de jouer en quadruples octaves le Prélude de *l'Après-midi d'un Faune*, de Debussy, à califourchon sur un bouc bien propre ? Une chose vaut bien l'autre. »

Le malheur, ou plutôt le bonheur, de ces deux ouvrages, c'est qu'on n'en peut vraiment parler qu'en les citant.

Encore que Nin se défende d'avoir écrit là un livre au sens où l'on entend d'ordinaire ce mot, les vertus de pensée et d'âme méritent un tel titre à ce recueil de propositions jaillies d'un amour ardent pour la musique.

Tout y révèle un esprit ardent et agissant, vivant et sincère, tout y révèle un homme et un artiste étroitement unis. De semblables livres ne sont pas si nombreux; ils vont à l'en-

contre de tant d'idées avouées ou dissimulées.

Comme pianiste il a été, il est encore le plus ardent propagateur de la musique française ancienne; il l'a fait entendre, en Allemagne, en Pologne, en Autriche, en Angleterre, en Espagne, en Suisse, en Belgique, et en France même où cela n'était pas moins utile, et il a restitué une fraîcheur vivante à tant de pièces délicieuses trop injustement oubliées.

Il y faut plus que du talent, il y faut aussi du courage et c'est une vertu assez rare dans les lettres et dans l'art, en ce temps-ci.

1912.

LE SORTILÈGE DES SOIRS

Pour l'intelligence de ces pages et surtout pour leur justification en ce livre, l'on indique ici que ce poème ne fait que joindre d'une songerie verbale les images proposées par les titres de plusieurs pièces pour piano, d'entre les plus notoires, de la jeune école française.

LE SORTILÈGE DES SOIRS

(PETIT POÈME EN MANIÈRE DE CONCLUSION ÉVASIVE)

> The music had the heat of blood
> A passion that no words can reach.
> We sat together and understood
> Our own heart's speech.
>
> ARTHUR SYMONS.

A René Chalupt.

Passion qu'aucun mot n'atteindra, je veux parler de vous, ce soir, sachant pourtant que nul propos n'évoquerait mieux que notre mutuel silence votre mystérieuse gravité.

L'absence, en cette nuit, de tout instrument où confier le Rêve peut-elle justifier ma parole, inanité sonore, que déçoit, Musique, la seule approche de votre caresse ?

La distante lueur de cette lampe, atténuée d'une gaze minutieuse, suffit à révéler les contours... Pose longuement, mon Amie, ton visage

contre mon cœur et laisse l'ombre noyer tes yeux de son onde souveraine.

Au seul vocable : « musique » proféré doucement par ta bouche ardente, des ténèbres voici se lever des étincellements, des paillettes de flamme, et des visages...

Ce soir nous songerons, non de musiques anciennes, non plus que d'aveux pathétiques ou de sanglots. Ton corps, ô mon Amie, est souple et sinueux au long de ce divan, ta petite âme ingénue et subtile évoque, en cette ombre, des sonorités singulières et délicates, et je te sais propice aux frôlements délicieux des accords inaccoutumés.

Cette fenêtre ouverte... La nuit est pleine de délices, l'air est chargé de ses parfums : le murmure d'une fontaine est si régulier, si proche et si doux, qu'il se confond avec le battement de ton cœur. La route semble de métal : le parc est replié sur soi-même, le ciel est pur, et la lune descend sur le temple qui fut... Fut-ce le temple de l'Amour ? ou de quelle divinité ? Un cortège descend la colline sur un rythme charmant et grave, cortège suranné de duègnes et de cavaliers et de petites princesses dont les robes de soie et de brocart s'ornent de fleurs d'argent selon les regards de l'astre : et dans une invisible et mystérieuse cavité, n'est-ce point un coffret

de laque que l'on vient de laisser glisser, n'est-ce point plutôt un coffret de cèdre et d'or, de quoi tenir tous les aveux de ton amour, de quoi tenir toute l'âme d'une infante... Cortège suranné, mélancolique à peine qui descend lentement la colline, pavane pour une infante défunte.

Tes yeux voilés d'amour, ô mon Amie, cherchent à saisir encore à travers les ténèbres, le cortège évanoui. L'heure s'éclaire : une cloche grave a tinté. Quels oiseaux ont chanté, là même où descendit, faible poids, au long d'une cordelière irisée le coffret de cèdre et d'or ? Des roses ont fleuri le mur de l'église, et l'herbe molle abonde aux tombes sans éclat. Quels oiseaux ont chanté gravement, quelle cloche a sonné dans la lumière des roses ? Printemps grave, boire à tes lèvres toute joie dans la splendeur de ton embrassement ; printemps grave, lire à tes yeux clairs tout espoir.

La vie est, par delà les tombes et l'église, ardente, et c'est ici que nous l'éprouvons jusqu'en nos veines : une cloche d'espoir et de joie sonne gravement dans nos tempes, un oiseau chante : une rose... Coin de cimetière au printemps.

Ta main, ô mon Amie, étreint mon épaule soudain, et ton corps souple et sinueux a frissonné. Est-ce l'air du soir, qui, par la fenêtre,

a fait trembler ta chair ? quel saisissement ?... Non, ce n'est point le soir, à cette heure, pour ton âme subtile, baignée du souvenir des musiques où si souvent tu t'es plu qu'elles ont tissé autour de ton songe une insaisissable et vivante réalité... Tourne tes yeux qui voient vers ma bouche, afin que je goûte en ton âme le plaisir divin de l'eau.

Musique, onde sonore, source fraîche, lac intarissable, plus même que le parfum des roses ou la couleur du ciel tu évoques l'éternel pouvoir de l'eau. Nous descendons en toi, comme en un puits magique, nos âmes lourdes d'être vides, et nous les remontons, légères, du poids de ton onde impalpable : penchés sur ta margelle, nous assistons, dans l'angoisse ou la volupté, à cette mystérieuse ascension.

Eau lustrale, musique, baptême qui nous purifie du lourd péché originel de la sécheresse d'esprit : chaque note tombe sur nos sens et s'y propage et nous sommes, sous cette averse bienfaisante, comme des jardins sous la pluie.

Une note en ton songe, ô mon Amie, comme une goutte d'eau a touché ta chair et tu frissonnes.

Comme des jardins sous la pluie... Nous n'irons plus au parc où les feuilles sont mortes, ce n'est plus l'ombre et le mystère qui nous

attirent... Cet enfant dormira plus tard... il veut vivre... Il est un jardin d'amour, et tous les parfums de la vie vont fleurir sous cette averse. Jeux de l'eau, nul ne saurait évoquer votre joie sans le secours sonore d'harmonieux entrelacs : cascades des gammes, floraisons soudain retombées et qui revivent de leurs chutes : coupes claires qui se heurtent et qui se dissipent en perles; magie liquide et mélodieuse qui remplit tes yeux à cette heure, ô mon Amie...

Voici que tes yeux sont plus clairs, le songe musical de cette eau t'a conduite vers la berge du fleuve où dansent les nymphes heureuses. La lumière du matin, à travers la gaze des robes, fait chanter le rythme des lignes; la cadence imprévue des rondes qui se dénouent laisse encore comme une langueur dans cette danse au bord de l'eau.

Peu à peu le soleil ardent monte comme un désir. Les robes parsèment le sol de leur jonchée aux teintes claires, et les nymphes ont confié au fleuve la splendeur de leurs nudités. Chairs de soie irisée d'une poussière de clarté, baigneuses au soleil, vos groupes inégaux jouent dans la lumière : et le fleuve palpitant porte, avec émoi, jusqu'à la berge, l'ivresse heureuse de vos corps.

Parmi vos jeux, de furtifs étincellements faufilent d'or la trame mouvante du fleuve, et même, lorsqu'ayant repris vos robes, avec des rires et des cris vous avez fui, les poissons d'or, essaim capricieux, folâtrent.

Et tes yeux, ô mon Amie, éblouis de clartés, contemplent à travers leurs cils qui tremblent la grande nappe d'eau, sous le soleil.

Regarde : l'onde au loin s'étend, infiniment étincelante, et nous suivrions le rivage pour revenir encore d'où nos pas sont partis : l'eau nous entoure de toutes parts, ô mon Amie, c'est l'île, « l'isle joyeuse ».

Toute joie ici est au cœur de l'eau, il n'est point de paysage où son reflet ne s'insinue : nous ne parlerons point, mon Amie, des groupes enlacés qui passent en ce séjour heureux : l'assurance de leur joie importerait seule à nos cœurs, les échos de ces musiques chères ne nous la donnent-ils point?

Grave ou douce, toute joie est au cœur de l'onde sonore : il n'est point de cœur véritable que la musique ne l'ait baigné de ses clartés...

Ce soir, ô mon Amie, nous avons songé de musiques récentes qui sont comme des murmures, des caresses ou des féeries de lumière d'autres nous sont chères, encore...

La lampe insensiblement s'est éteinte : ardeur divine de ton songe, tes lèvres ont touché mes lèvres ; dans les ténèbres monte le grave écho des cloches d'une cathédrale engloutie... Cathédrale d'un rêve qui n'importe à personne, et que l'eau sonore ensevelit, nous vous avons construite de nos ferveurs : et le grand tumulte de nos âmes, du sein des volontaires solitudes, ne portera vers la terre, en cet appel de cloches voilées, que l'aveu discret de nos cœurs...

FIN

INDEX DES NOMS CITÉS

(*Les chiffres en caractères gras indiquent les références particulières.*)

Albeniz, **12**, **269**.
Alembert (d'), **48**.
Allais (Alphonse), **198**.
Anglebert (d'), **41**.
Antigénide, **283**.
Auber, **28**, **67**.
Aupick (colonel), **217**.

Bach, **5**, **43**, **44**, **60**.
Bailly, **105**.
Balzac (Guez de), **48**.
Banville (Th. de), **107**, **223**, **225**.
Bardac (Raoul), **121**.
Bartok, **12**.
Bathori-Engel (Jane), **272** à **277**.
Baudelaire, **93**, **94**, **141**, **164**, **165**, **166**, **167**, **211** à **235**, **243**, **270**, **274**.
Bedier (Joseph), **115**.
Beethoven, **4**, **5**, **28**, **30**, **31**, **34**, **61**, **187**, **232**.
Belleau (Rémy), **32**.
Bellay (Joachim du) **32**, **190**.
Berger (Rodolphe), **102**.
Berlioz, **7**, **28**, **29**, **49**, **180**, **240**.
Besnard (Albert), **157**.
Bizet, **30**.
Blanche (Jacques-Emile), **84**.
Bordes (Charles), **87**, **92**, **152**, **153**, **157**, **163**, **241**, **251**, **252**.
Bourges (Elémir), **109**.
Brahms, **7**.
Bréville (P. de), **92**.
Bussely, **26**.
Byrd, **39**.

Cabezon, **39**.
Cain (Henri), **258**.
Campra, **256**.
Campistron, **258**.
Caplet, **121**, **132**.
Carpeaux, **175**.
Carrière, **156**.
Casella, **15**.
Castillon, **92**, **152**, **241**.
Cézanne, **109**.
Chabrier, **30**, **83**, **127**, **141** à **146**, **156**, **159**, **254**, **269**, **273**.

Chambonnières, 40, 41, 99, 281.
Chamfort, 57, 264.
Charpentier (Gustave), 247, 252.
Chausson, 92, 94, 112, 122, 152, **155 à 160**, 162, 163, 166, 180, 241, 245, 251, 252, 254.
Chevillard, 200.
Chopin, 60, 63, 72, 80, 117, 269, 289.
Claudel (Paul), 268.
Comte (Auguste), 20.
Costeley, 113.
Couperin, 6, 26, 32, 33, 36, 37, **40**, 53, 74, 94, 112, 123, 281.

Dalayrac, 128.
Dandrieu, 32, 36, 41, 53, 74, 99, 112, 123, 281.
Daquin, 36, 53, 113, 281.
Debussy, 1, 6, 7, 11, 13, 14, 16, 24, 27, 33, 37, 38, 51, 68, **82. à 115**, 120, 121, 124, 125, 128, 153, 159, 166, 174, 178, 180, 185, 188, 189, 200, 203, 206, 207, 234, 241, 247, 248, 249, 252, 254, 266, 276, 289.
Degas, 109.
Delarue-Mardrus (Mme), 198.
Diderot, 48, 51.
Diderot (Mlle), 26.
Dierx, 218.
Dukas (Paul), 14, 16, 33, 68, 109, 162, **168 à 172**, 180, 200.
Duparc (Henri), 92, 94, 151, **160 à 167**, 225, 234, 241, 254.
Duphly, 26.
Durand-Ruel, 202.

Ecorcheville, 43, 48.
Emerson, 230.
Euripide, 77.

Falla, 12.
Fauré (Gabriel), 12, 72 à 81, 92, 94, 104, 156, 159, 180. 241, 242, 243, 244, 245, 252, 254, 269.
Fel (Marie) 276, 277.
Ferrari (Gaudenzio), 10.
Flaubert, 223.
Fontenay (abbé de), 42.
Franck (César), 5, 30, 62, 112, 118, 122, 149, 150, 152, 153, 156, 159, 162, 250, 251.
Franc-Nohain, 130.
Frescobaldi, 40.

Gallet, 258.
Gautier (Th.), 85, 223.
Gide (André), 93, 109, 186, 188, 197, 255.
Gluck, 6, 27, 50, 87.
Gœthe, 169.
Goudimel, 123.
Gounod, 28.
Granados, 12.
Grieg, 12, 78, 100.
Grimm, 51.
Grovlez, 92, 121.
Guilmant, 32.
Guiraud, 86, 107.

Haydn, 5, 10, 100.
Hændel, 43.
Heine, 186, 252.
Homère, 77.
Houdard de la Mothe, 52.

Indy (Vincent d'), 13, 14, 28, 35, 104, **147 à 154**, 162, 163, 166, 178, 180.

Jammes (Francis), 85, 195, 268.
Jannequin, 123.

Kahn (Gustave), 254.
Kodaly, 12.

Lacaussade, 218.
Laforgue (Jules), 124, 185, 186, 188, 222, 230.
Lahor (Jean), 167.
Lalo, 30, 83, 143, 156.
Laloy (Louis), 102.
Landowska (Mme) 22.
Lazzari, 252.
Lebègue, 41.
Leconte de Lisle, 167, 218.
Lekeu, 152.
Lenormand, 241, 252.
Leoncavallo, 71, 103.
Lesueur, 28.
Liapounow, 269.
Liszt, 5, 28, 30, 80, 100, 117.
Louys (P.) 93.
Lulli, 14, 26, 45, 51, 256, 257.

Mæterlinck, 93, 157.
Magnard (Albéric), 163.
Mahler, 10, 11, 96, 100.
Maillol (Ar.), 109.
Mallarmé, 93, 94, 157, 185, 230, 243, 268.
Marie-Antoinette, 27.
Marot, 183, 190.
Marquet, 109.
Mascagni, 103.
Massenet, 28, 66 à 70, 74, 102, 106, 111.
Mathias, 200.
Mauclair, 157, 254, 255.
Mendelssohn, 30, 117.
Méreaux, 45.
Meredith, 230.
Messager, 104.
Meyerbeer, 28, 70, 87, 117.
Mithouard, 227.
Molière, 59.
Mondonville, 276.
Monet (Cl.), 109.
Monsigny, 128.
Montaigne, 190.
Monticelli, 270.
Moréas, 157.
Moussorgsky, 90, 100.
Mozart, 5, 10, 60, 187.

Nerval (Gérard de), 185, 228.
Nietzche, 247.
Nin, 262, 277 à 290.
Novalis, 230.

Peladan, 202.
Philipp, 200.
Pizzetti (Ild), 103.
Poë, 185.
Puccini, 71, 102.
Purcell, 39.

Quinault, 253, 257, 258.

Racine, 77, 258.
Rameau, 3, 6, 14, 32, 37, 41, 47, 79, 94, 99, 112, 123, 128, 256, 276.
Ravel, 12, 13, 14, 16, 25, 36, 37, 81, 92, 116 à 122, 160, 178, 180, 182 à 191, 199, 207, 252, 266, 269, 273, 276.
Redon (Odilon), 157, 270.
Regnier (Henri de), 85, 93. 114, 198, 255.
Renard (Jules), 186.
Renoir, 106.
Reyer, 28.
Rimsky-Korsakoff, 12, 269.
Ritter (William), 10.
Rodin, 109.
Roger-Ducasse, 3, 81, 121, 125, 131.
Rolland (Romain), 1, 2, 262.
Rollinat, 228.
Ronsard, 32.
Ropartz, 163.
Roselli, 10.
Rossetti, 93.

Rossini, 27, 31, 83, 87, 117.
Rouché (Jacques), 14.
Rousseau (J.-B.), 51.
Rousseau (J.-J.), 276.
Roussel (Albert), 13, 14, 25, 36, 92, 121, 125, 133, 173 à 177, 180, 189, 276.
Royer, 26, 53.

Saint-Evremond, 48.
Saint-Saëns, 2, 12, 14, 28, 29, 30, 32, 80, 200.
Samain, 175.
Satie, 198 à 207, 267, 269.
Schiller, 148.
Schmitt, 13, 25, 81, 92, 121, 123, 178 à 181, 189.
Schopenhauer, 247.
Schubert, 5, 28, 72, 100, 240.
Schumann, 28, 30, 31, 52, 60, 62, 72, 83, 100, 117, 232, 239, 240, 252.
Séverac (D. de), 25, 36, 37, 92, 123, 126, 131, 192 à 197, 252.
Sévigné (Mme de), 45.
Shakespeare, 34, 141.
Sibelius, 12.
Sorel (Albert), 198.
Strauss (Richard), 2, 7, 8, 9, 10, 11, 29, 96.
Strawinsky (Igor), 12, 16.
Suarès, 255.

Turina, 12.
Turner, 185.

Uhland, 148.

Verhæren, 254.
Verlaine, 93, 94, 232, 236 à 252, 270, 275.
Victoria, 39.
Viélé-Griffin, 254.
Villiers de l'Isle-Adam, 93, 185, 230, 243, 268.
Villon, 190.
Viñes, 265 à 271, 273.
Voiture, 48.
Voltaire, 44, 48, 52.

Wagner (Richard), 3, 4, 5, 7, 8, 10, 11, 28, 30, 31, 34, 62, 68, 71, 83, 87, 88, 100, 112, 115, 128, 151, 158, 225, 233, 239.
Waldteufel, 142.
Watteau, 46, 175.
Weber, 28.

TABLE DES MATIÈRES

PRÉFACE VII

I. — Musique française et Musique allemande . . 1

II. — Les origines françaises de la musique de clavier actuelle. 19

III. — ÉTUDES ET VISAGES 55

La Musique et ses amis 57
Un mot sur Massenet 66
Gabriel Fauré 72
Claude Debussy 82
A propos d'un ouvrage sur Claude Debussy. 101
A propos d'une comédie musicale : *l'Heure espagnole* de Maurice Ravel. 116
Les *Évocations* d'Albert Roussel. 133

IV. — ESQUISSES POUR DES PORTRAITS 139

Emmanuel Chabrier 141
Vincent d'Indy 147
Ernest Chausson 155
Henri Duparc 161
Paul Dukas 168
Albert Roussel 173
Florent Schmitt. 178
Maurice Ravel 182

Déodat de Séverac 192
Erik Satie 198

V. — Musique et Poésie 209

Baudelaire et la Musique 211
Paul Verlaine et les musiciens 236
Poètes d'opéra 253

VI. — Trois Interprètes 259

De l'Interprète 261
Ricardo Viñes 265
Jane Bathori-Engel 272
J. Joach m Nin 278

VII. — Le Sortilège des Soirs 291

Index des noms cités 301

4054. — Tours, imprimerie E. Arrault et Cie.

DATE DUE

MAR 1 7 1965

APR 2 1965

Main
ML
60
.J42

117556

[redacted]

musique française d'auj
rd'hui